МАСТАЦТВА

ISSN 0208–2551

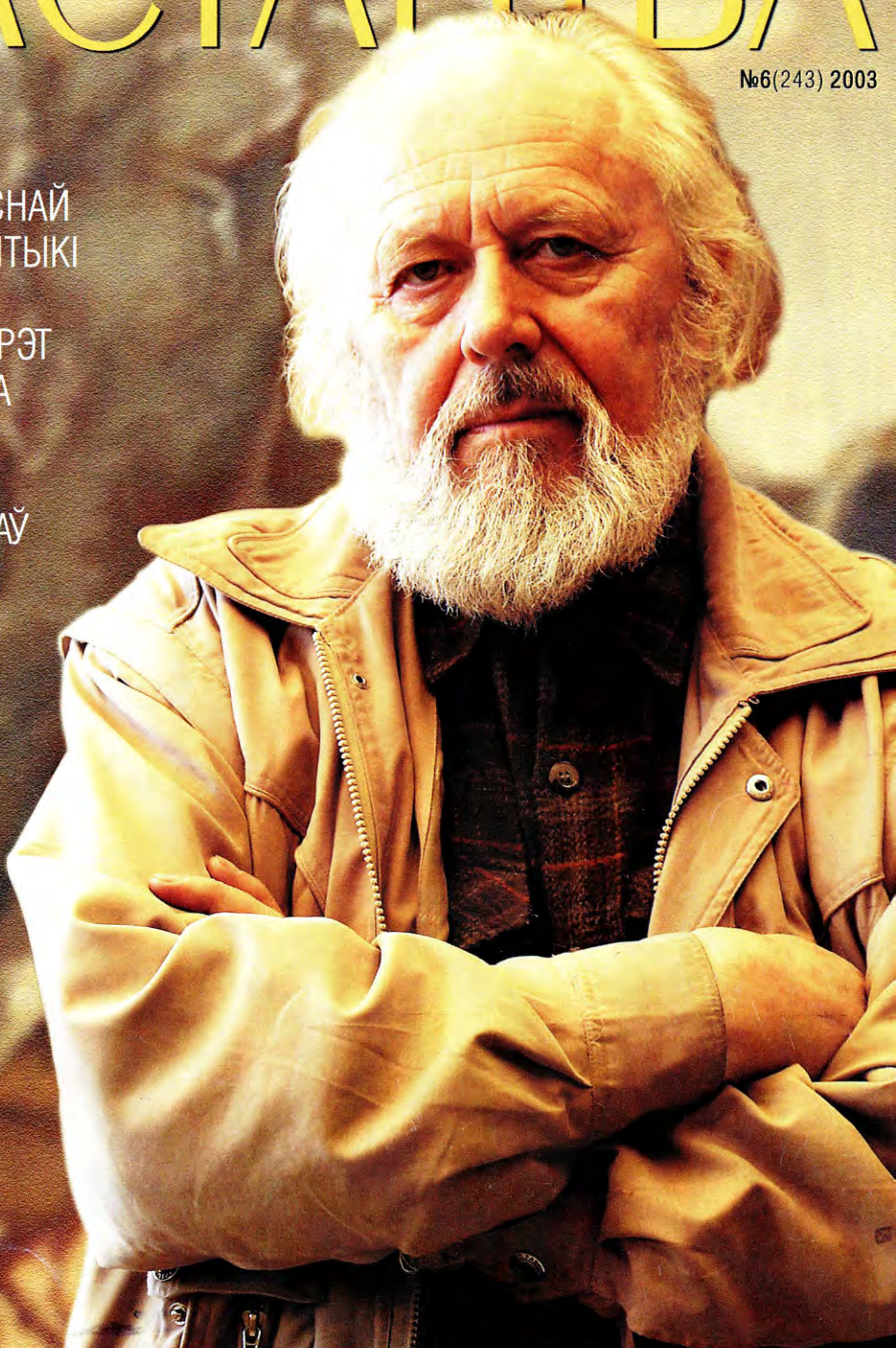
№6(243) 2003

КРЫТЫКА СУЧАСНАЙ МАСТАЦКАЙ КРЫТЫКІ

СЯМЕЙНЫ ПАРТРЭТ НА ФОНЕ АРГАНА

«НЯМІГА» – АРКЕСТР САЛІСТАЎ

ВЭБ-ДЫЗАЙН: ТЭХНАЛОГІЯ, ЭСТЭТЫКА, КАМУНІКАЦЫЯ



СЕМДЗЕСЯТ ПЯЦЬ КРУГОЎ ГАЎРЫЛЫ ВАШЧАНКІ

Расціслаў Янкоўскі (Маціяс Клаўзен).
«Перад захадам сонца» Г.Гауптмана.
Нацыянальны акадэмічны
драматычны тэатр імя М.Горкага.

Мастацкі працэс

Жыве мастацтва Беларусі! Возьмеш нават простую афішу, якую друкуе кожны тыдзень газета «Культура», і здзівішся – столькі тут абвешчана цікавых падзей. У музеях і галерэях – разнастайныя выставы, у тэатрах – спектаклі. Старыя, ужо знаёмыя гледачам, і прэм'ерныя, якія выклікаюць цікавасць імем аўтара на афішы і патэнцыйнымі магчымасцямі тэатральных калектываў. Час ад часу сустракаецца інфармацыя пра фестывалі– і зноў-такі ў розных галінах – музычныя, харэаграфічныя, тэатральныя, кінематаграфічныя.

Цікавае таксама прасторавае азначэнне месцаў выяўлення мастацкага – ад вялікай залы Палаца Рэспублікі ў Мінску да архітэктурнага комплексу XVI – XVIII стст. у вёсцы Гальшаны Ашмянскага раёна Гродзенскай вобласці; ад арганнай залы ў славутай Полацкай Сафіі да Мазырскай раённай карціннай галерэі ў вёсцы Гурыны Мазырскага раёна Гомельскай вобласці; ад Нацыянальных акадэмічных Вялікіх тэатраў оперы і (асобна) балета Рэспублікі Беларусь да майстэрні малавядомага мастака на ўскраіне Мсціслава або Пружанаў.

І паўсюль, ва ўсіх гэтых мясцінах і дзесятках іншых, яшчэ не названых, шчыруе мастацтва, ствараюцца мастацкія каштоўнасці, кіпіць мастацкае жыццё.

Зразумела, differentіне...

Зразумела, рознае паводле сваіх мастацкіх вынікаў. Пра гэта ўскосна сведчаць развагі, роздумы і спрэчкі мастацтвазнаўцаў, што як бы ўзнавіліся на новым узроўні цягам 2002 – 2003 гадоў (да чаго, з радасцю можам канстатаваць і што была адзначана ў айчыннай і СНД-эўскай прэсе, прычыніўся наш часопіс).

Успомніць хоць бы гутарку паміж вядомымі мастацтвазнаўцамі М.Баразной і Н.Шаранговіч, якая была надрукаваная ў № 2 «Мастацтва» за гэты год, а потым і ў «Литературной газете» (Масква, 7 красавіка). У ходзе яе выявіліся звышскладаныя праблемы, якія вызначаюць сучасны мастацкі працэс: пачынаючы з пастулявання ідэі, што «праўдзівая перспектыва для мастацтва ў Беларусі закладваецца на полі «авангарда», «пастмадэрна», «канцэптуалізму», «трансавангарда» мінулага стагоддзя» (М.Баразна), і заканчваючы сцвярджэннем, што «перспектыва бачыцца ў той частцы, дзе прысутнічаюць стваральныя кампаненты школы» (Н.Шаранговіч).

Гэта, зразумела, – толькі малая частка, накід з панарамнага аналізу сучаснага выяўленчага мастацтва. Але ён сведчыць, што наша мастацтва ў пачатку XXI стагоддзя выйшла на новы якасны ўзровень.

І такая размова, меркаванні пра тэндэнцыі развіцця нашага выяўленчага мастацтва патрэбны і для іншых галін сучаснага мастацтва: для кіно, музыкі, опернага і балетнага мастацтва, тэатра.

Гэта пацвярджаецца і вынікамі VIII тэатральнага фэсту, які праходзіў у Гомелі ў сярэдзіне траўня 2003 года. Фэст, зыходзячы з высокіх крытэрыяў мастацтва, можна было б адзначыць у якасці конкурсу моцнага сярэдняга спектакля.

Аднак лепшыя яго дасягненні – спектаклі «Адвечная песня» паводле Я.Купалы (Рэспубліканскі тэатр беларускай драматургіі), выкананне мужчынскіх роляў Ю.Іцковым у спектаклі «Вертэп» паводле Ф.Салагуба (Дзяржаўны тэатр на Васільеўскім востраве, Санкт-Пецярбург), М.Шчапенкі ў спектаклі «Цар Фёдар Іаанавіч» Маскоўскага тэатра рускай драмы «Камерная сцэна», тры «зорныя» выкананні роляў народнымі артысткамі РБ М.Захарэвіч, Н.Гайдай і С.Акружной, дзве рэжысёрскія работы майстра беларускай рэжысуры Рыда Таліпава ў Гомельскім абласным і Нацыянальным акадэмічным драматычным тэатры імя Я.Коласа – даюць новую падставу для сур'ёзнага асэнсавання: куды ідзе сучасны ўсходнеславянскі тэатр на пачатку XXI стагоддзя.

...Як і іншыя сённяшнія дасягненні (або, наадварот,– няўдачы) нашага мастацтва.

Таму што мастацкі працэс не спыняецца ні на хвіліну.

Як чалавечае дыханне.

Як само жыццё.

Няма яму канца...

Вадзім САЛЕЕЎ,
галоўны рэдактар часопіса «Мастацтва», доктар філасофскіх навук,
прафесар, заслужаны дзеяч культуры РБ.

МАСТАЦТВА

№ 6 (243)
май 2003

Аналітычна-асветніцкі часопіс па пытаннях тэорыі, гісторыі і практыкі нацыянальнага і сусветнага мастацтва

Заснавальнік – Міністэрства культуры Рэспублікі Беларусь

Выдаецца са студзеня 1983 года

Адрас рэдакцыі:
220029, Мінск,
вул. Чычэрына, 1.
Тэл: 289-34-67,
289-34-68,
234-57-41 (аддзел рэкламы),
234-57-23 (бухгалтэрыя).

Выдавец –
рэдакцыйна-выдавецкая ўстанова
«Культура і мастацтва».

Выдавецкая ліцэнзія ЛВ № 554
ад 17 студзеня 2003 г.

стар. 8

стар. 18

стар. 30

6(243)2003

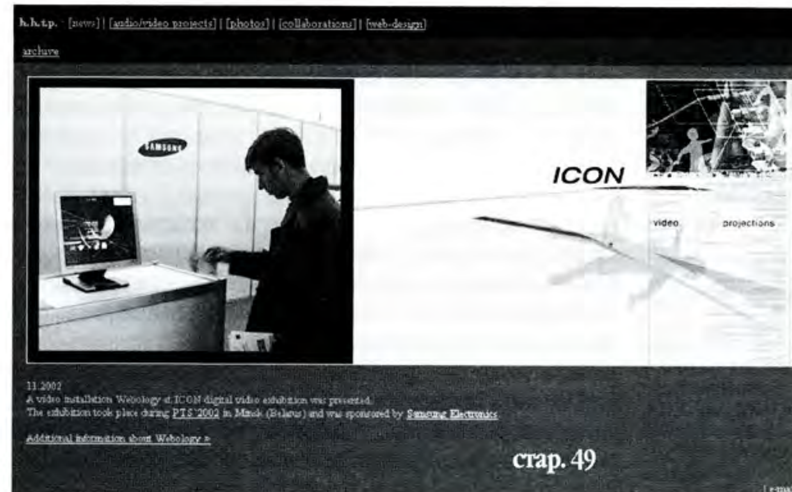
На вокладцы:
народны мастак Беларусі
Гаўрыла ВАШЧАНКА.

АБ'ЯВА
для чытачоў і аўтараў часопіса
Кожны месяц 40 экземпляраў «Мастацтва» будуць паступаць у магазін № 18 Белсаюздруку (ст. метро "Плошча Перамогі", тэл. 284-31-06).

стар. 48

стар. 32

стар. 35



стар. 49

Сучасная мастацкая крытыка: радыкальны плюралізм думак ці рэцэптыўны суб'ектывізм?

Міхась ЦЫБУЛЬСКІ

Цыбульскі Міхась Леанідавіч *– кандыдат мастацтвазнаўства, дактарант Інстытута мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору НАН.*

У сё часцей даводзіцца чуць, што сёння мастацкай крытыкі ў выяўленчым мастацтве няма. І з гэтым, з аднаго боку, цяжка не пагадзіцца, калі разглядаць ролю крытыкі ў тым сэнсе, да якога мы прызвычаіліся, асабліва на працягу двух апошніх стагоддзяў.

Як вядома, крытыка ў перакладзе з грэчаскай мовы азначае "раздзяленне", "разлічэнне", "выбар", "тлумачэнне", "вынясенне рашэння". І хоць з часоў Дзідро мастацкая крытыка ставіла сваёй мэтай перш за ўсё з дапамогай пяра перадаць "шматлікасць стыляў, якая б адпавядала шматграннасці дараванняў жывапісцаў"[1], менавіта "вынясенне рашэння" лічылася звычайна асноўнай задачай крытыкі. Асабліва выразна гэта праявілася ў савецкі час, калі ад крытыкі патрабавалі не толькі пазітыўнай ацэнкі мастацкіх падзей і твораў, якія б усслаўлялі сацыялістычную рэчаіснасць, але і ўказання іх месца ў «паступальнай хадзе» гісторыі, задачаў мастацтва з пазіцый ідэйнасці і партыйнасці. "Нам патрэбна палітычная завостранасць крытыкі, публіцыстычная страснасць" – гучала як заклік са старонак друку[2].

Але час уносіць свае карэктывы не толькі ў развіццё мастацкіх працэсаў, але і ва ўсведамленне сучаснікамі іх сутнасці, выпрацоўку крытэрыяў для аналізу мастацтва той ці іншай эпохі. Хочацца верыць, што мінулася практыка, калі партыйныя пастановы і дзяржаўныя дырэктыўныя дакументы зацвярджалі не толькі адзіны творчы метад, але і прынцыпы нарматыўнасці ў вызначэнні эстэтычных каштоўнасцяў. На самай справе вядома: якія б крытэрыі крытыка ні ўстанаўлівала, з цягам часу яны ператвараюцца ў сухія формулы, пазбаўленыя нават прыгажосці суб'ектыўных аўтарскіх адзнак. І таму кожная эпоха па-свойму прачытвае той ці іншы твор мастацтва. Любая з версій такога прачытання мае права на існаванне і пры гэтым не адмяняецца кожным наступным у часе прачытаннем твора.

Можна пагадзіцца з Г.Зельдмайрам, што менавіта дзякуючы распрацаванасці навуковых крытычных метадаў у XIX стагоддзі (строгіх метадаў стылістычнай крытыкі, гісторыі стыляў), а таксама метадаў аналізу асобных твораў, вывучэння структуры, развіцця мастацкіх эпох у стагоддзі XX мы сёння можам гаварыць пра навуковую гісторыю мастацтва[3].

Дыяпазон айчыннай мастацкай крытыкі ў XX ст. даволі шырокі. Мы глядзім на мастацтва праз "акуляры таго колеру, якому аддаём перавагу". На пачатку стагоддзя мастацкая крытыка яшчэ абапіралася на пэўныя эстэтычныя прынцыпы, была паэтычнай, тлумачальнай і апавядальнай, карысталася звыклай літаратурнай мовай, зразумелай для большасці. У сярэдзіне стагоддзя "крытычны пафас" тэкстаў пра мастацтва стаў згасаць. "Што сёння жудасна, дык гэта тое, што ніхто пра яго не гаворыць кепска, – скардзіўся П.Пікаса. – Калі верыць таму, што пішуць, – усё добра. У кожнай выставе нешта ёсць. Ва ўсякім выпадку, амаль усё чаго-небудзь вартае. (...) ніхто нікога не забівае і ніхто не ўздымаецца як сцяг. Усё на адным узроўні. Чаму? Канешне не таму, што гэта так"[4].

У апошняй трэці XX ст. крытыка пачала, бадай канчаткова, пазбаўляцца наіўных меркаванняў пра мастацтва і творчасць, асвоіла мову філасофіі і эстэтыкі, зрабілася падкрэслена канцэптуальнай, набліжаючыся ў сваіх крайніх праявах да своеасаблівага славеснага поп-арта. "Калі ў папярэднія эпохі эстэтыка была цвёрдай упакоўкай мастацтва, яго тэарэтычнай абаронай, то ў постмадэрнісцкі перыяд развіцця мастацтва гэта ўпакоўка стала "мяккай", порыстай, размякла, дэфармавалася, парвалася, не вытрымаўшы націску ўсяго таго, што прэтэндавала ў XX стагоддзі на статус мастацтва"[5]. Хтосьці ўжо задумваўся над тым, што настае часіна безадказнасці – пры адсутнасці ідэалаў, падзенні прафесійнага ўзроўню. Не без дапамогі крытыкі ва ўмовах набытай свабоды паступова разбуралася ж нязменная схема гісторыі мастацтваў, заснаваная на непахіснай веры ў прынцыпы вызначэння мастацкіх каштоўнасцяў, эталонам якіх лічылася мастацтва другой паловы XIX ст. "Як вядома, усё, што падобна на мастацтва гэтага часу ці рухаецца да яго, прызнаецца станоўчым, астатняе ж усё – падзенне", – абураўся ўжо ў пачатку XX ст. П.Фларэнскі, спрабуючы змагацца з такім поглядам[6]. У апошняй трэці XX ст. крытыка ставіць перад сабой задачы глабальнага характару – аналізу не толькі прыватных падзей у мастацтве, але і мастацкіх працэсаў у цэлым. Склалася і так званая "новая крытыка", якая звяртаецца да мастацтва недалёкага мінулага, каб занава апісаць і ацаніць яго. І "няма нічога дзіўнага, што ў той ці іншай краіне час ад часу ўзнікае імкненне звярнуцца да фактаў уласнага мінулага і занава апісаць іх, каб зразумець, што з імі можна зрабіць сёння: падобныя працэдуры пераацэнкі з'яўляюцца і павінны з'яўляцца сістэматычнымі"[7].

Большасць крытыкаў у XX ст. замацоўваецца ў думцы, што твор мастацтва, як і творчасць яго аўтара, трэба асэнсоўваць з гледзішча ўласна прынятых ім правілаў. "Крытыка ўстанаўлівае толькі пэўную лагічна арганізаваную сістэму – "валіднасць"[8]. І гэта натуральна, бо крытыку непадуладна зрабіць тоесны " тэкставы пераклад" жывапіснага твора. Перавод выяўленчай мовы ў іншую семіятычную сістэму – зусім не простая справа, таму што ў крытыцы адсутнічаюць дакладныя матэматычна-выверaныя метады аналізу мастацкага твора. Крытыка мае гуманітарную прыроду, з'яўляецца часткай мастацкага працэсу, і таму дамагчыся абсалютнай яе аб'ектыўнасці было б неверагодна. Задача крытыкі – па магчымасці пранікнёнае прачытанне твора, адкрыццё ў ім новых сэнсаў. Крытыка пачала схіляць гледача да думкі, што "спасцігнуць мастацкі твор, прачытаць яго (...), ацаніць шэдэўр – гэта ў пэўным сэнсе значыць стаць кангеніяльным аўтару шэдэўра, яго сатворцам..."[9] Рэцыпіенту – гледачу і крытыку – даецца магчымасць творчага дадумвання твора, канцэптуальнага завяршэння яго. Разам з тым гэта зусім не перашкаджае ўяўленню, што найбольш дакладнае выражэнне зместу твора – ён сам.

1Базен Жермен. История истории искусства: от Вазари до наших дней. М., 1994. С.87 – 88.
2Вопросы качества // Советское искусство. – 1934. 5 августа.
3Гл.падрабязней: Зельдмайр Г. Искусство и истина: Теория и метод истории искусства. СПб., 2000. С 12.
4Parmelin H. Picasso. Paris, 1966. P.37 – 38.
5Маньковская Н. Эстетика постмодернизма. Спб., 2000. С. 309.
6Флоренский П.А. Собр. соч. в 2 т. Т.2. М., 1990. С. 56.
7Барт Ролан. Избранные работы: Поэтика. М., 1989. С.319.
8Там сама.
9Борев Ю. Эстетика. В 2 т. Т.2. Смоленск, 1997. С. 565.
10Дягилев С., Философьев А. Сложные вопросы // Искусствознание. 1999. №1.
11Зоде Юрис. "Золотой век" художественной критики // Мир искусства.1998. №3. С.14.
12Самосознание европейской культуры XX века. М.,1991. С. 188.

***Уільям Хогарт** (1697 – 1764) – выдатны англійскі мастак і тэарэтык мастацтва. Яго кніга «Аналіз прыгажосці», з дня выхаду якой роўна 250 гадоў, шмат разоў перавыдавалася на розных еўрапейскіх мовах. Хогарт не толькі словам, але і гравюрамі тлумачыў стаўленне да мастацкай прыгажосці крытыкі, звычайнай свядомасці, а мо і здаровага сэнсу, і самага суровага суддзі – часу.*

Гэта гравюра так і называецца: ***«Час, які абкурвае карціну».***

Па сутнасці – у сучаснай крытыцы мастацкі статус твора ёсць вынік агульнакультурнага кансэнсусу. "Калі суб'ектыўная крытыка ставіць дыягназ, то аб'ектыўная – занатоўвае хваробу ў разрадную кнігу навуковай стылістыкі, зусім абыякавая да канстатаванага факта"[10]. Такім чынам, крытык становіцца своеасаблівым хранікёрам новага мастацтва, зычлівым назіральнікам, але зусім не барацьбітом за нейкія мэты. Менавіта падобная пазіцыя і выклікала пытанне Анатоля Кантара «Але дзе сама крытыка?» – якое прагучала ў 1990 годзе ды так і не атрымала дагэтуль адказу[11].

Узаемаадносіны суб'ектыўнага і аб'ектыўнага пачаткаў – адна з цэнтральных праблем крытыкі. Безумоўна, любое крытычнае выказванне – гэта, у першую чаргу, выяўленне ўласнай пазіцыі крытыка як асобы. Але, між тым, суб'ектыўнасць крытыка абмежаваная. Памыляецца той, хто лічыць, што крытык можа пісаць усё, што яму прыйдзе ў галаву. За кожным словам крытыка стаіць цэлы свет. Так, напрыклад, сцвярджаў Генрых Бёль: "Той, хто піша артыкул у газету, прыводзіць у рух цэлыя светы." Менавіта ў XX ст. прызнаецца, што "судзіць твор мастацтва – справа такая ж цяжкая і такая ж адказная, як судзіць твор навукі ці філасофіі"[12].

Мастацтвазнаўцу, каб пазбегнуць суб'ектывізму ацэнак, патрэбна своеасаблівая ізаляванасць аб'екта – твора мастацтва, «метафара дыстанцыі» (тэрмін Эдварда Булаў)[13]. Што да самога твора мастацтва, то Марсель Дзюшан лічыў, што праз 30-40 год ён губляе "аўру эманацыі" і ўваходзіць у чысцілішча мастацтва, набывае пазнавальнае, замацаванае ў гісторыі аблічча, але перастае кранаць і хваляваць сэрца.

"Жывы арганізм «твора мастацтва» не можа быць спасцігнуты з такой дакладнасцю, як ізаляваныя «мёртвыя» формы"[14], і таму больш слушна разважаць пра магчымасці інтэрпрэтацыі мастацкага аб'екта. Пытанне інтэрпрэтацыі – увогуле лёсавызначальнае пытанне мастацтва. Інтэрпрэтаваць – значыць разглядаць у шматлікіх плоскасцях, і гэта стала тыповай устаноўкай для многіх сучасных крытыкаў. Такім чынам, кожны з іх, па сутнасці, прапануе ўласнае тлумачэнне, уласнае асэнсаванне той ці іншай мастацкай з'явы.

Межы інтэрпрэтацыі крытыкам мастацкага твора акрэслены полем яго вобразнасці. Над першаснай мовай твора нібы надбудоўваецца новая своеасабліва арганізаваная знакавая сістэма – другасная мова, як вызначаў яе Р.Барт. І менавіта ад эстэтычнай каштоўнасці інтэрпрэтацыі твора залежыць мастацкая каштоўнасць твора[15]. Эстэтычная каштоўнасць інтэрпрэтацыі, у сваю чаргу, абумоўлена адукаванасцю аўтараў матэрыялаў, развітасцю іх мастацкіх густаў, іх літаратурнымі здольнасцямі, успрымальнасцю і адкрытасцю да новых павеваў у творчасці.

Шырока распаўсюджанымі ў мастацкай крытыцы XX ст. становяцца самыя разнастайныя жанры: ад эсэістычнага агляду ці палемічнага водгуку – да праблемнага артыкула, нярэдка з выхадам у агульна-гуманістычную прастору, на сучасным этапе інтэрпрэтацыі мастацкага твора выкарыстоўваюцца розны метадалагічны інструмент (навуковыя, мастацкія метады, часта інтэграваныя ў адну сістэму), розныя аспекты семіятычнага, структурнага аналізу, тэрміналогія філасофіі, лінгвістыкі і інш. Тым не менш і сёння "трагедыя высокай крытыкі – ёсць трагедыя геніяльнага нямога, асуджанага выяўляць сваю складанасць найпростымі гукамі" /Абрам Эфрас/.

Крытыка – гэта метамова, якая выконвае ў мастацтвазнаўстве вядучую ролю, напрацоўвае гісторыю мастацтва. Хоць зразумела, што нават самыя выдатныя крытычныя артыкулы не могуць падмяніць шматаспектнае мастацтвазнаўчае даследаванне ці працу гісторыка мастацтваў. Нягледзячы на параўнальна вялікую актыўнасць мастацтвазнаўцаў, наўрад ці сёння хто-небудзь з іх, у тым ліку прадстаўнікоў амбітнай новай крытыкі, зможа даць прадуктыўны адказ, што з нашага наяўнага мастацкага вопыту сучаснае і актуальнае, а што не. І разам з тым крытыка спрабуе вызначаць арыенціры ў развіцці мастацкіх працэсаў на даволі шырокім культуралагічным фоне. Пры гэтым відавочна, што "правільна зразуметая мастацкая крытыка павінна быць эстэтычнай крытыкай твораў мастацтва, крытыкай, якая акцэнтуе сваю ўвагу на эстэтычных вартасцях твора"[16].

Літаральна да пачатку 1990-ых гадоў былі агульназразумелымі шляхі развіцця мастацтва, крытэрыі ацэнак. І некаторым крытыкам нават здавалася, што можна прагназаваць нейкую будучыню, даваць тыя ці іншыя парады мастакам. Але ж... Сёння, напэўна, можна гаварыць, што крытыка слаба ўплывае на творчую асобу мастака, на яго ўспрыманне свету. Наўрад ці можна сцвярджаць, што крытыка фарміруе мастацкія густы грамадства. Малапрывабнай для крытыкі стала арыентацыя на дыскутаванне наконт вострых грамадска-палітычных праблем ці хваляванне пра сацыяльнае функцыянаванне твораў мастацтва. "Арт-крытык сёння хітрамудры, асцярожны, як мышанё Джэры, якое схітраецца сцягнуць запаветны кавалак сыру з пасткі, не пашкодзіўшы нават хваста, і адначасова пазбегнуць кіпцюрастых лапаў каварнага ката Тома"[17].

Затое сучасная мастацкая крытыка стала больш цікавіцца праблемамі псіхалогіі творчасці, псіхалагічнымі асаблівасцямі ўспрымання твораў мастацтва. Па прыгажосці і выразнасці стылю, эмацыянальнай змястоўнасці крытыка ў наш час нярэдка набліжаецца да сапраўднага мастацтва. Хтосьці сёння нават спрабуе пазбавіцца тэрміна "крытыка", замяніўшы яго "журналістыкай мастацтва", а то і "літаратурным дызайнам"[18]. Адчуваючы сваю блізкасць да літаратуры і да навукі, крытыка як бы балансуе на гэтай мяжы. Пры гэтым крытыка не становіцца навукай, "паколькі навука вывучае сэнсы, а крытыка іх творыць"[19]. Вывучэнне ж мастацтва, якое, "нягледзячы ні на што, хоча стаць навукай, пагражае стаць навукай, накіраванай супраць мастацтва"[20].

Мастацкая крытыка XX ст. пакуль што застаецца з'явай далёка не асэнсаванай і не даследаванай. Гэта, безумоўна ж, перашкаджае і айчынным гісторыкам мастацтва і мастацтвазнаўцам канцэптуальна абазначыць агульныя тэндэнцыі і шляхі развіцця беларускага мастацтва мінулага стагоддзя. Разам з тым, мастацтвазнаўству, якое ўключае сукупнасць навук пра ўсе віды творчасці – гісторыю і тэорыю, мастацкую крытыку, мастацтваметрыю, сацыяльную мастацкую псіхалогію, музеязнаўства, ахову помнікаў, – самім лёсам наканавана адставаць ад мастацтва. І тут нічога не паробіш. Галоўнае – не забывацца, "што культура сапраўды неўміручая, пакуль са знатакоў хоць бы адзін творца", – як казаў славуты Жан-Поль Сартр.

13Гл.падрабязней: Bullough E. Psychical Distanse // Melwin Rader A Modern Book of Aesthetics.New York. 1973. P. 371.
14Зельдмайр Г. Искусство и истина: Теория и метод истории искусства... С.10.
15Маньковская Н. Эстетика постмодернизма... С. 241.
16Beardsley. The Aesthetic Point of View. Selected Essays. 1982. P. 320.
17Зоде Юрис. "Золотой век" художественной критики... С.13.
18Ці ёсць у нас "журналістыка мастацтва", альбо Як пісаць пра мастацтва // Культура. 2000. № 34.
19Барт Ролан. Избранные работы: Поэтика... С. 117.
20Фрилендер М. Знаток искусства // Музей. 1977. № 6. С. 33.

Ікс, ігрэк, зэт у прасторы анкет

Вячаслаў ВАЙТКЕВІЧ

***Вайткевіч Вячаслаў Сцяпанавіч** – рэдактар аддзела эстэтыкі і гісторыі мастацкай культуры часопіса «Мастацтва».*

Падчас самага хвалявання пра сваё дваццацігоддзе часопіс «Мастацтва» напрамкі выйшаў да так званай зваротнай сувязі. Даслаў творцам прыгожага і спецыялістам у галіне творчасці анкету з просьбай сказаць пра нас, грэшных, усю праўду: якія мы, для каго мы і для чаго мы? І, вядома, з пытаннем усіх пытанняў: што рабіць?

Адказы пайшлі. Не тое, што ластаўкамі паляцелі – не мы адны на свеце, – але крыўдаваць не выпадае. Адказаў столькі, што яны ўтвараюць сабою тую крытычную масу, якая робіць іх рэпрэзентатыўнымі і такімі суб'ектыўнымі, каб яны сталіся, як даводзіў Кант, разам з тым агульназначнымі. Сярод іх нямала лістоў, пісаных ад рукі. Рабілася ў добрай старой манеры – не праз дружка-тэлефона ці якога іншага тэхнічнага пасрэдніка без твару. Выходзіць, век тут ні пры чым. Калі пішуць ад рукі, як і тысячу гадоў таму, то звяртаюцца таксама напрамкі. Збылася паміж намі ўзаемнасць?!

Дзякуй усім, хто адказаў нам. Дзякуй за адкрытасць, за праўдзівае слова – без свойскіх кампліментаў і хітрамудрых умаўчанняў. За патрабавальнасць, якая больш за ўсялякую ўхвалу сведчыць, што адкладаць убок рэдактарскае пяро «Мастацтва» недаравальна.

Цяпер наш час одуму. Працаёмкага асэнсавання і рупных, хоць і відавочна цяжказдзяйсняльных, высноў.

Гавораць з намі людзі высокага мастацкага таленту і строгага навуковага мыслення. Натхнёныя асобы, заслужаныя аўтарытэты. Кожны мае рацыю, і да кожнага трэба прыслухацца. На справе і дзеля справы гэта азначае: устанавіць кропку ласкава прапанаваных нам парадаў на восі каардынат мастацкай дзейнасці, быційнасці культуры ўвогуле. Установіць і ўстанавіцца самім у вернай ідэйна-творчай, рэдакцыйна-выдавецкай і рэкламна-маркетынгавай пазіцыі часопіса. Нішта-вата. Ікс, ігрэк, зэт.

Агульшчына не прымаецца, абагульненні ж пры ўсім шанаванні індывідуальнага голасу аўтараў анкет, само сабой, прадугледжваюцца.

Анкеты бываюць мінімальныя, з аднаго-двух пытанняў, або разгорнутыя, з пунктамі і падпунктамі. Анкеты першага віду толькі здаюцца простымі ці прасцейшымі. Адказваюць на іх накшталт біблейскага: «так, так», «не, не», а што звыш за гэта, тое ад нячыстага. Без ілжывай сціпласці, калі б мы запыталіся, скажам, ці патрэбен Беларусі часопіс «Мастацтва», то пачулі б адно «так». Таму і не пыталіся. Таму і распрацавалі анкету падрабязна, каб апытаныя маглі выказацца не каратка, як рэспандэнты ў сацыялагічным даследаванні, а канкрэтна, канструктыўна, так бы мовіць, «адрасным прызначэннем». Гэта, канешне, ускладніла іх задачу. Нездарма мы не атрымалі ніводнай анкеты без пропускаў, назавём іх прочыркамі ў графах. Ніводнай. Хай мы дамаўляліся пра такія правілы сур'ёзнай гульні, але ж яны ўскладнілі і нашу задачу. Абагульненне белых плямаў такое ж правамернае, як і ўсякае іншае, аднак хісткае, ажно веерападобнае ў сэнсе тлумачэнняў. Мы зрабілі інакш: звялі ўсе адказы на анкету ў схематычную табліцу для ўнутранага карыстання, дзе тыя неразгаданыя прочыркі звяртаюць-такі на сябе ўвагу. На гэты раз – умаўчанні. Пра што? Пра тое – паказвае схематычная табліца – што датычыць жывой практыкі і абавязковай інтуіцыі, у бесцялеснасці якой тоіцца рэальная моц. Гэткія ўмаўчанні мы ўспрымаем з разуменнем – як інтэлігенцкі давер да будзённа-летапісных клопатаў «Мастацтва» для мастацтва.

Гэта папярэчнае сячэнне чэрапа, зробленае Леанарда да Вінчы, было першым у гісторыі анатоміі. У яго запісах – сцвярджае даследчык творчасці вялікага італьянца Роберт Уолэйс – гаворыцца пра «зліццё ўсіх сэнсаў» у перасячэнні дыяганалі і вертыкалі. З Леанарда не зраўняешся, але і ў нашых галовах, у нашых уяўленнях жывуць ці ажываюць розныя лініі, каардынаты...

Своеасаблівым межавым знакам у размеркаванні пытанняў стаў пункт чацвёрты: чым прываблiваюць публікацыі ў «Мастацтве»? Адказы дружна паўтараюцца. Лічым: «глыбінёю» – шэсць разоў, «грунтоўнасцю» – пяць разоў, «канцэптуальнасцю» – чатыры разы. І гэта ўсё – пятнаццаць адказаў на адзінаццаць анкет, у шаснаццаці астатніх анкетах – тое самае, толькі «расшыфраванае». Неразнастайна, невынаходліва. Няўжо такая бесфантазійнасць, няўжо такая завучанасць? Думаецца, не. Хутчэй – серыя «кропкавых» пацэльванняў. Так і трэба, каб адказы-пажаданні не рассейваліся ўрассыпную, а траплялі ў цэль. Цэлі ж гэтыя называюцца так, як яны і называюцца, – глыбіня, грунтоўнасць, канцэптуальнасць. Гэтыя шаноўнасці запісваюцца ў актыў часопіса і наказваюцца на будучыню як вызначальныя крытэрыі яго годнасці. Годнасці перш-наперш для прафесіяналаў. Як кажуць, да слова і дасл оўна. Міхал Баразна: «Часопіс павінен быць скіраваны на прафесіяналаў, для шырокага кола ў нас дастаткова выданняў». Рыд Таліпаў: «Пажадана паглыбленне навуковасці прафесійных артыкулаў». І ён жа прызнаецца: «Мне часопіс замяняе недахоп прафесійных зносін». Таццяна Арлова: «Часопісу не хапае прафесіяналізму ва ўсіх сферах» – можна апусціць твар ад сораму, а можна падняць вышэй, каб бараніць прафесіяналізм ад поп-арта і падобнай папулярнасці, ад мас-культуры і падобнай масавасці. Для Віктара Скорабагатава «Мастацтва» "па вызначэнню – «прафесарская» трыбуна". А Васіль Шаранговіч пераконвае і заклікае: «Таму вялікая задача часопіса сёння – арганізаваць усе лепшыя прафесійныя мастацтвазнаўчыя сілы рэспублікі». Ясная каардыната. Доўгатэрміновая стратэгія і генеральны план – толькі выконвай. Выкананне ж – мы не першыя і не апошнія – розніца ад задумы. Як заўсёдная рэчаіснасць ад чыстага ідэалу. У рэчаіснасць заўсёды ўробішся...

Рэчаіснасць без эпітэтаў такая, што часопіс уцягнуты ў барацьбу за існаванне і ён схлусіў бы сам сабе, калі б не папытаў зычліўцаў, ці здолее выжыць ва ўмовах рынку. Часам не разбярэш, хто большы зычлівец, – той, хто цэдзіць вечнае спачуванне, ці той, хто не туманіць пра вечнае спачыванне. Сітуацыя. Тут пра нас мяркуюць з меншым аднадушшам і з меншым аптымізмам – аказваецца, глыбіня, грунтоўнасць, канцэптуальнасць, памножаныя на прафесіяналізм, не ўсясільныя? Смялей за ўсіх паставіла дыягназ Таццяна Арлова: «Часопіс у ягоным цяперашнім выглядзе і стане асуджаны на смерць. Ён не выжыве». Зважайце: «у цяперашнім выглядзе і стане» – чым не медыцына? Многія – пераважна мужчыны – асцярожнічаюць, нібы давалі клятву Гіпакрата: выжыве, але з падтрымкаю дзяржавы. А былы рэдактар часопіса (Яўген Сахута) катэгарычна цвердзіць, што «Мастацтву», як і іншым установам нацыянальнай культуры, няма чаго і клапаціцца пра сваё выжыванне, бо гэта – «клопат любой цывілізаванай дзяржавы». Яго б словы ды дзяржаве ў вушы. Ёсць, хоць і рэдкія, адказы, поўныя веры: «Часопіс выжыве ва ўмовах рынку, таму што ён вельмі запатрабаваны ў мастацкіх колах, у нашай інтэлігенцыі». Паважаем пачуцці вернікаў, прозвішчы не нагадваем.

Аднак сродкі, якія, маўляў, уратуюць выданне, – вонкавыя фактары. Мы ад іх залежныя, і, каб абмінула нас, – скончым, нарэшце, медычныя асацыяцыі – устойлівая залежнасць, неабходна апірацца на фактары ўнутраныя. Між тым ніхто з адказчыкаў на анкеты не здумаў такіх фактараў. Калі ўжо яны – інтэлектуальны квет – не змаглі, то – выбачайце. Змястоўная, хіба што, фармулёўка Людмілы Саянковай: "«Мастацтва» будзе жыць, калі здолее аб'яднаць класічна-тэарэтычную форму з масава-папулярнай". Дзе шукаць гэткае аб'яднанне-кампраміс ці аб'яднанне-кансэнсус? На восі каардынат, калі наш вобраз не штучны. А ён не штучны, бо трымае канфігурацыю трох, паўторым, аб'ектыўных вымярэнняў (ідэйна-творчага, рэдакцыйна-выдавецкага і рэкламна-маркетынгавага), з якой і павінна стасавацца пазіцыя выдання па мастацтву. Калі медыятарам паміж трапяткім мастацкім тварэннем і пакупной здольнасцю на яго выступае публікацыя ў друку, то патрапіць у гэтай прасторы на кропку, якая б задаволіла ўсіх, мудрона.

Матэрыяльная, гэта значыць фінансавая, раўнадзейная не крэсліцца анкетным апытаннем. А вось духоўная, гэта значыць эстэтычная і шырэй – аксіялагічная, хоць бы пункцірна такім апытаннем можа быць пазначана. Прапановамі, развагамі, падказкамі падзяліліся з намі шчодра. Але, прыступаючы да іх, варта абгаварыць дылему, якая стрэмкай сядзіць у свядомасці. Сто разоў яна абгавораная. А ўсё невырашальная. У сто першы раз з дарадцамі нашымі параімся. Зрэшты, след у след не пойдзем, звернемся да менш згледжанага, слабей актуалізаванага.

Дык нас зачапіла фармулёўка – аб'яднаць класічна-тэарэтычную форму з масава-папулярнай. Бяда, аднак, у тым, што замест аб'яднання тут пралягае размежаванне. Уражанне такое, што паняцці «масавы», «спажывецкі», «рынкавы» ўзаемазамяняльныя, словы-сінонімы. Як бы не так. Дзельны рынак – гэта дзельны рынак. Яго патрабаванні да спажывецкай вартасці мастацтва ў прынцыпе здаровыя і могуць адпавядаць сапраўднай вартасці мастацтва. Не заўжды так бывае, але бывае, адно не выключае другога. Вучымся рынку, граматнасці рынку.

Што ж да масавай культуры, то язык не паварочваецца назваць яе дзельнай. Дзе, хто, калі бачыў дзельную масавую культуру? Была б яна дзельнай, тут жа перастала б быць масавай. Масавая культура – спрытнюга-гандлярка, такая спрытнюга і такая гандлярка, што ніякі рынак за ёй не ўгоніцца.

Так. Існуюць творы высокага мастацтва і творы, якія належаць да масавай культуры. І каму не вядома, што ніякай сіле ў тутэйшым свеце з гэтай няроўнасцю не справіцца? Але мы не пра тое. Мы пра тое, што творы высокага мастацтва могуць быць запатрабаваныя (ключавое слова ў адказах на анкеты) як дзельным, здаровым, граматным рынкам, так і пажадлівай масавай культурай. Адны і тыя ж творы. Яны апынаюцца ў двух вымярэннях. А тады іх сапраўдная вартасць пачынае двaіцца, каб жа падвойвацца – двaіцца. У мастацтве гэтак: дзе двaістасць, там і двухсэнсоўнасць, а дзе двухсэнсоўнасць, там і звычайная бессэнсоўнасць. Хто ў тым вінаваты? Персанальна ніхто, або ўсе разам і ўсё разам. Вось яна, дылема.

***П'етра Перуджына. Святы Себасцьян. Алей. 1500.** Святога Себасцьяна малявалі многія. Цяпер, можа, і не малююць, але яго «класічна-тэарэтычны» вобраз усплывае ў памяці, калі думаеш, напрыклад, пра «Мастацтва» і ягоныя анкеты...*

Дылема на нашу галаву. Бо, калі медыятарам паміж мастацтвам і рынкам (адзін вектар), мастацтвам і масавай культурай (другі вектар) выступае публікацыя ў друку, то яна можа стацца як геніяльна-ісціннай, так і дэманічна-ілжывай. Значыць можа, можа стацца вінаватай.

Сапраўды! Твор высокага мастацтва – вялікая каштоўнасць, у тым ліку нацыянальная каштоўнасць. Калі напішаш пра яго неадпаведна гэтай каштоўнасці, то абясцэніш саму каштоўнасць. Зганьбіш і зганьбаваную прадасі – і то, калі ўдасца, – на спажыву масавай культуры ці масаваму бескультур'ю. Твая асабістая геніяльнасць – не індульгенцыя ад грахоў, дэманічнае таксама геніяльнае. Веруй у ісціну, служы ісціне. А што звыш за гэта, тое ад нячыстага.

Вось на які одум наводзіць нас разбор анкет. Астатняе – толькі высновы з яго. Слушныя, але цяжказдзяйсняльныя. Цяжказдзяйсняльныя, але слушныя.

Яшчэ раз дзякуем нашым настаўнікам, калегам за цярпімую крытыку ў наш адрас. І за стаічнае спадзяванне, што мы разам здужаем «Мастацтва», дадзім яму «выгляд...

На новы лад, каб жыць нанова...»

Згаданую ў тэксце схематычную табліцу метадалагічна вынаходліва выканала студэнтка аддзялення мастацтвазнаўства Еўрапейскага гуманітарнага універсітэта Эльвіра Істамянок.

На шляху да самаідэнтыфікацыі

В.Піскун.
Спеў дауніны.
Алей. 2002.

У. Панцялееў.
Мадэль.
Бронза, ліццё.
1998.

Шаранговіч Наталля Васільеўна – *скончыла факультэт журналістыкі БДУ і аспірантуру БДАМ як мастацтвазнаўца, рэдактар аддзела выяўленчага мастацтва часопіса «Мастацтва». Аўтар шматлікіх артыкулаў у друку. Стажыравалася ў Германії ў галіне журналістыкі і мастацтвазнаўства.*

Наталля ШАРАНГОВІЧ

Гартаючы каталог да выставы беларускіх мастакоў у Лейпцыгскім аддзяленні Нямецкага федэральнага банка (чэрвень-ліпень 2003г.), звярнула міжволі ўвагу на тое, што большасць вядомых беларускіх мастакоў бяруць удзел у некалькіх адных і тых жа вялікіх міжнародных выставах. Ад парыжскай залы П'ера Кардэна да залы Bramante ў Рыме, Джый-Тан музея ў Пекіне, Цэнтральнага дома мастака ў Маскве, памяшканняў Тахелеса ў Берліне. Такая своеасаблівая міграцыя беларускіх мастакоў па аднолькавых і адзінкавых еўрапейскіх залах стала вынікам і пацвярджэннем таго, што за апошняе дзесяцігоддзе беларускае мастацтва вельмі рэдка прэзентавала сябе на поўную моц на міжнароднай арэне. Тут не вінаваты бум камерцыялізацыі мастацтва, які, дарэчы, ідзе на спад разам з эканамічным спадам у нашай краіне і сённяшняй Еўропе. Маленькія выставы-продажы ў шматлікіх галерэях суседніх краін прыносілі нашым мастакам жаданы фінансавы спакой, але ніякім чынам не пакідалі там агульнага ўяўлення пра дыяпазон і якасць сучаснага выяўленчага мастацтва Беларусі.

Арганізацыя значнай міжнароднай калектыўнай выставы павінна быць справай дзяржаўнай, праводзіцца на ўзроўні Міністэрства культуры Беларусі, Беларускага саюза мастакоў і Міжнароднай канфедэрацыі саюзаў мастакоў і рыхтавацца Музеем сучаснага выяўленчага мастацтва ці Нацыянальным мастацкім музеем. Дарэчы, не толькі з фондаў. Нават Музей сучаснага выяўленчага мастацтва не можа пахваліцца тым, што яго сённяшняя калекцыя поўнасцю адпавядае патрабаванням разнастайнасці, прадстаўлення ўсіх тэндэнцый нашага сучаснага мастацтва і, галоўнае, актуальнасці па часу стварэння. Многія творы даводзіцца браць з майстэрняў.

З прыватнай ініцыятывай яшчэ складаней. Без наяўнасці ў Беларусі адпаведных фондаў або падобных структураў, якія дапамогуць фінансаванню нятанных замежных мастацкіх выставаў, ніводны вольны куратар не зоймецца міжнароднымі праектамі самастойна. Па сутнасці, прыватнай ініцыятывай у чыстым выглядзе быў у апошнія гады толькі праект выставы ў Тахелесе (Берлін, 2000 г.), які быў падтрыманы фінансава з боку сената сталіцы Германіі. «Выстава сучасных мастакоў Беларусі» ў Лейпцыгскім аддзяленні Нямецкага федэральнага банка (Лейпцыг, 2003 г.) фінансавалася, адпаведна, гэтым банкам і рыхтавалася праз Музей сучаснага выяўленчага мастацтва. Але не з яго збораў. Усе творы жывапісу і скульптуры перадалі для гэтага некамерцыйнага, прэзентацыйнага праекта самі мастакі.

Пры фарміраванні такой выставы непазбежнай праблемай становіцца суб'ектыўнасць поглядаў куратара і творчай групы, тым больш што ў межах адной экспазіцыі немагчыма выявіць усю шырыню дыяпазону сучаснага беларускага мастацтва. Як, напрыклад, можна поўна прэзентаваць для замежнага гледача дыялог розных мастакоўскіх пакаленняў, якія часта гучыць на дысанансавай ноце?

Сітуацыя ў выяўленчым мастацтве Беларусі за апошняе дзесяцігоддзе склалася не унікальная, але досыць своеасаблівая. Беларусь – гэта краіна, якая напоўніцу ўвабрала класічныя прыёмы савецкага мастацтва і дасюль ганарыцца традыцыямі акадэмічнай мастацкай школы. Але ўплыў заходніх суседзяў, у якіх разбурэнне фармальных прынцыпаў мастацтва пачалося ўжо не адно дзесяцігоддзе таму, паспрыяў развіццю сучаснага беларускага мастацтва ў рэчышчы фармалізацыі фігуратыўнага напрамку. Гэта па-рознаму адбілася на мастаках рознага ўзросту.

Многія мастакі старэйшага пакалення сёння яшчэ актыўна працуюць. Яны – аб'ектыўна прадстаўнікі рэалістычнай школы і таму працягваюць развіццё традыцый фігуратыўнага мастацтва. Іх творчасць дэманструе зацікаўленасць праблемамі найперш унутранага свету чалавека, даследуе з'явы жыцця, прыроду, сутнасць людзей.

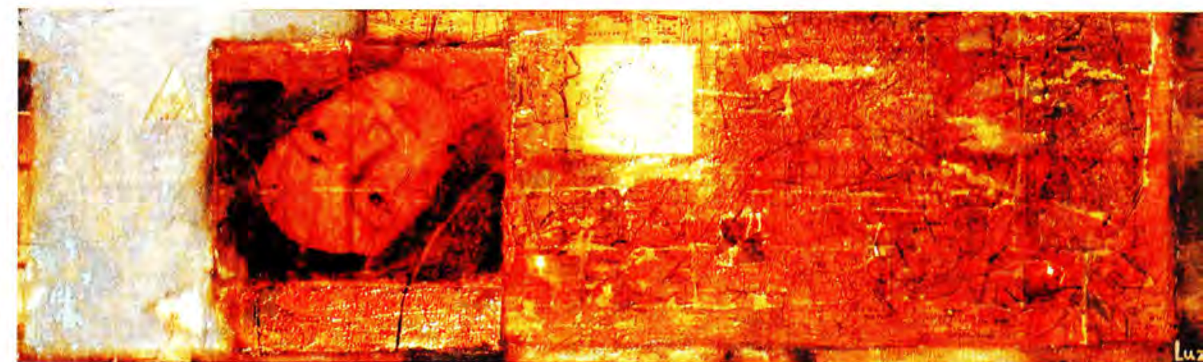
Прадстаўнікі сярэдняга пакалення займаюцца творчымі эксперыментамі. Яны не імкнуцца да літаратурна апраўданага сюжэта, сумяшчаюць у адной рабоце розныя пластычныя прыёмы, запазычанні і рэмінісцэнцыі. Многія з іх свабодна трансфармуюць фігуратыўную творчасць з дапамогай новых і традыцыйных выяўленчых сродкаў. Мова іх мастацтва адметная сваёй пластычнасцю. Яна захоўвае традыцыі акадэмічнага майстэрства, але аўтары імкнуцца творча пераасэнсоўваць вопыт папярэднікаў, эксперыментуюць з новымі матэрыяламі і тэхналогіямі, больш увагі надаюць пашырэнню вобразнасці твора праз яго знакавасць. Нацыянальная і гістарычная тэматыка падказвае сюжэты для многіх кампазіцый.

А побач з імі актыўна шукаюць сябе нядаўнія выпускнікі Беларускай дзяржаўнай акадэміі мастацтваў і сённяшнія студэнты. Гэта ўжо памежнае пакаленне, пакаленне іншай краіны, якое не прызнае манатоннасці, перайначвае разуменне, ідзе ад філасофіі і парадокса, грунтуецца на сацыяльна завостраных перформансах і культуралагічных інсталяцыях.

Сучаснае беларускае мастацтва настолькі шматаблічнае і супярэчлівае ў сваім пошуку новых ідэй, што распавесці пра яго на прыкладзе адной выставы надзвычай складана. У сённяшнім беларускім мастацтве заўважныя дасягненні старэйшага пакалення, традыцыі класічнага мастацтва і пошукі новай мастацкай мовы. Безумоўна, сучасны эканамічны стан не самы лепшы, але ён не робіцца перашкодай для творчай працы. Зніклі ілюзіі, якія цешылі беларускіх мастакоў у 1990-ых гадах, – пра сваю выключнасць і цікавасць да яе ў свеце. Рынкавыя эканамічныя адносіны вывелі мастакоў на камерцыйны шлях у творчасці. Праўда, імкненне знайсці пакупніка любымі сродкамі прывяло да залішняй эпатажнасці, стылістычнага плагіяту, часам – безгустоўнасці. Але магчымасць выязджаць за мяжу, свабодна знаёміцца і прадаваць свае

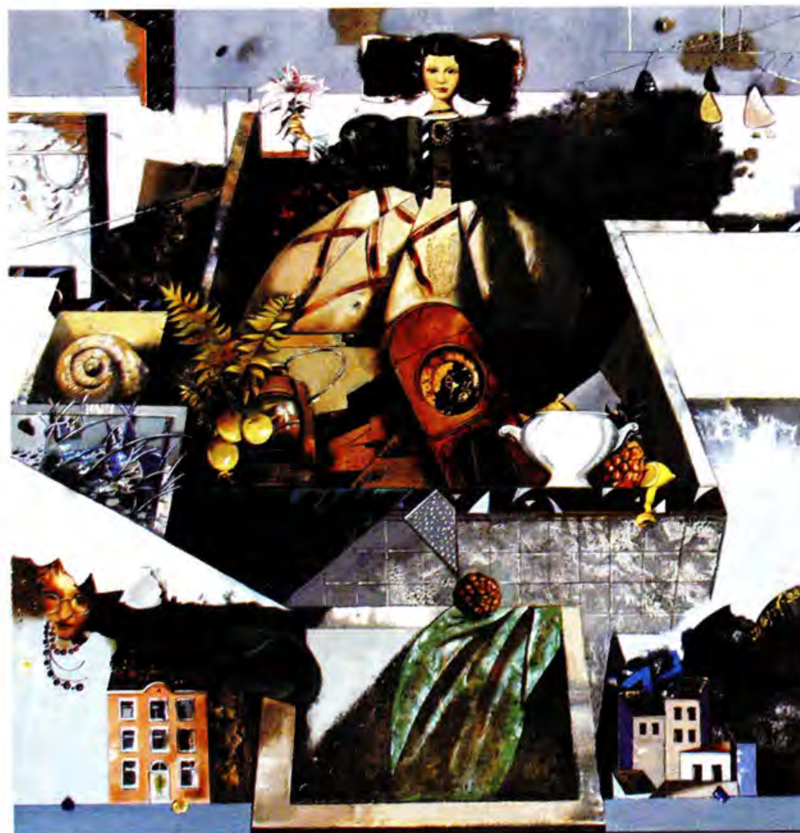
Ю. Піскун.
З трыпціха «Зялёны рай».
Алей. 1999.

А. Ксяндзоў.
Фетыш-V.
Алей. 2002.



В. Лузан.
З трыпціха «Кафэ».
Змешаная тэхніка. 2002.

В. Альшэўскі. *Метамарфозы палявання. Алей. 2003.*



У. Тоўсцік. *Прыкметы мінуўшага часу. Алей. 1998.*

У. Клімушка. *Нацюрморт з чырвоным і залатым. Алей. 2002.*

творы не толькі падштурхнула да пераймання заходняга, але і паспрыяла працягу выкарыстання стылістычных і акадэмічных установак класічнай школы. І пры гэтым сучаснае беларускае мастацтва хутка інтэгруецца ў міжнародны мастацкі працэс. Гэта разбурае межы старой сістэмы, прыносіць новыя погляды і рацыянальныя вырашэнні, што выклікае ў адных мастакоў пачуццё разгубленасці і дэпрэсію, у другіх – надзею і радасць.

Інфармацыя пра выставу "Сучасныя мастакі Беларусі", якая адбылася ў Парыжы ў Цэнтры П'ера Кардэна, праходзіла па ўсіх СМІ, сама экспазіцыя дэманстравалася пазней у Музеі сучаснага выяўленчага мастацтва. А вось пра выставу "Мастацтва нацый", якая адбылася ўвосень 2002 г. у Цэнтральным доме мастака ў Маскве і дзе было прадстаўлена сённяшняе мастацтва ўсіх былых рэспублік Савецкага Саюза, у Мінску мала хто і чуў. Хоць менавіта да гэтай выставы (у адрозненне ад большасці астатніх такога ўзроўню) выдаваўся не тоненькі каталожак з прывітальнымі словамі і біяграфічнымі звесткамі пра кожнага з мастакоў, а сапраўдны таўшчэзны том з супервокладкай, з мастацтвазнаўчымі артыкуламі, дасланымі рэспублікамі, з рэпрадукцыямі да кожнага раздзела выставы. Матэрыял пра беларускае мастацтва і Беларускі саюз мастакоў быў напісаны мастацтвазнаўцамі Міколай Паграноўскім і Ірынай Мятліцкай. Тэкст, які вылучае на першы план падрыхтоўкі экспазіцыі сучаснага беларускага мастацтва магчымасць дыялогу паміж пакаленнямі і тэндэнцыямі, з пэўным суб'ектывізмам бачання і асцярожнымі ацэнкамі дзвюх прастораў, дзе існуюць сённяшнія мастакі нашай краіны, ілюстраваўся рэпрадукцыямі работ як маладых, так і старэйшых творцаў. «Альбомная» выстава (на сапраўднай, у Маскве, не давялося пабываць па пэўных прычынах нават самім аўтарам артыкула) атрымалася: яркая і па колеру, і па пластычнаму выяўленню, разнастайная па мастацкіх падыходах, еўрапейская па падбору твораў, скрозь прасякнутая інтэлігентнасцю, адмаўленнем прамалінейнага акадэмізму і спрошчанага разумення мастацкага наватарства. Яна выканала тую функцыю, якая ёй прызначалася, – паказаць разнастайнасць беларускага мастацтва. Здзівіла, па шчырасці, толькі адно: адносіны расійскіх выдаўцоў альбома да Беларусі, што выявілася ў падборы фатаграфічнага матэрыялу да артыкула ў альбоме. Фотаздымкі рабіў адзін з маскоўскіх фатографаў. Ёсць там традыцыйны, «з птушынага палёту» зняты краявід "краіны азёраў і лясоў", але сам Мінск прадстаўлены ў выглядзе невыразных новабудоўляў і дахаў з антэнамі тэлебачання за вярхушкамі дрэваў. Уражанне застаецца надзвычай няяркім, вяртае чытача да традыцыйнага савецкага штампа, дзе Беларусь успрымалася як край лясны і партызанскі.

Безумоўна, такая значная агульная экспазіцыя ў Маскве – гэта прызнанне новага мастацтва рэспублік. Але, калі раней беларускія мастакі лічылі за найвышэйшы гонар выставіцца ў маскоўскім ЦДХ, у Манежы, то сёння натуральна і ненавязліва думкі перамяшчаюцца да заходніх партнёраў. Патрапіць у спісы якой-небудзь славутай заходняй біенале альбо трыенале мастацтваў становіцца намнога прэстыжней. Так, на 8-ую Балтыйскую трыенале сучаснага міжнароднага мастацтва ў Вільні таксама ўвосень мінулага года былі запрошаны з Беларусі толькі Міхал Баразна з яго знакамітымі канцэптуальнымі фотасерыямі і Артур Клінаў з саламянымі інсталяцыямі. Два беларускія мастакі для такой выставы – гэта вельмі многа. Усяго ў трыенале прымалі ўдзел 60 мастакоў з усяго свету, сярод іх не было эстонцаў, фінаў, румынаў, іспанцаў, партугальцаў. З Расіі, дарэчы, былі запрошаны таксама два мастакі. Экспазіцыя 8-ай Балтыйскай трыенале сучаснага міжнароднага мастацтва прэзентавалася нават на самай прэстыжнай выставе сучаснага мастацтва –"documenta-11", што адбываецца ў Германіі ў горадзе Каселі раз на чатыры гады.

Выстава сучаснага беларускага мастацтва (жывапіс, скульптура) у Лейпцыгскім аддзяленні Нямецкага федэральнага банка стала паказальнікам хутчэй густу замежных заказчыкаў. Прэзідэнт Лейпцыгскага аддзялення спадар Дзітмар Гірст сам наведваў майстэрні мастакоў, прапанаваных дырэктарам Музея сучаснага выяўленчага мастацтва народным мастаком Беларусі Васілём Шаранговічам. І выбраў-такі згодна са сваім густам і разуменнем. Прычым некаторыя творы вядомых нам усім мастакоў, якія патрапілі на выставу, зусім не стасаваліся са звыклым для нас творчым вобразам аўтараў. Так, напрыклад, Алесь Ксяндзоў быў прадстаўлены на выставе не сваімі «рыбамі», «камянямі» або серыяй «ню», а нечакана фармальнымі, яркімі плямамі авангардных палотнаў. Была адабрана больш дэкаратыўная, чым канцэптуальная серыя з пяці работ Віктара Альшэўскага, мілагучныя, традыцыйныя краявіды Міколы Ісаёнка. Нечаканасцю нават для супрацоўнікаў музея сталі некласічныя, калажныя жывапісныя нацюрморты маладога мастака Уладзіміра Клімушкі. Былі выстаўлены творы У.Тоўсціка, В.Шкарубы, Ю.Піскуна, У.Панцялеева, У.Слабодчыкава. Але і пры арганізацыі гэтай выставы заказчыкі з нямецкага боку прытрымліваліся прынцыпу – паказаць узроставую (ад старэйшых мастакоў Л.Шчамялёва і Г.Вашчанкі да сённяшняй студэнткі БДАМ В.Піскун) і тэматычна-пластычную разнастайнасць мастакоў з Беларусі. Вызначальны і сам факт, што Лейпцыгскае аддзяленне Нямецкага федэральнага банка адзначае свае шматгадовыя адносіны з Нацыянальным банкам Рэспублікі Беларусь менавіта арганізацыяй у сваіх памяшканнях выставы сучаснага беларускага мастацтва.

Натуральна, погляды і густы ў заходніх арганізатараў розныя. Вялікі каталог будучай выставы Belarus Visual Artists (21 мастак, 287 стар., першы том), якая плануецца летам у Аўстрыі (Salzburg), падрыхтаваны прыватнай арганізацыяй. На жаль, творы вядомых і цікавых беларускіх жывапісцаў і графікаў суседнічаюць там з кічавымі жывапіснымі "коцікамі". Але гэта – справа прыватнага густу, тым больш што гаворка ідзе пра аўкцыённы продаж. Таму можна з поўным правам гаварыць, што тэндэнцыя "няўдзелу" ў буйных міжнародных акцыях беларускага сучаснага мастацтва працягваецца. Куратары знакамітай касельскай выставы сучаснага мастацтва "documenta-11"(чэрвень – верасень 2003 г.) даслалі ў мінулым годзе ў Беларусь праз Гётэ-Інстытут Інтэр Нацыёнэс у Мінску запрашэнне заявіць пра сваё жаданне ўдзельнічаць. І справа была не ў там, што ніхто не прайшоў па пэўных крытэрыях з-за сваёй «несучаснасці» ці «нетэхналагічнасці». Проста ў беларускіх мастакоў , якія б сваёй творчасцю ўпісваліся ў канцэпцыю выставы, не было сваіх каталогаў, збораў уласных матэрыялаў, відэастужак і г.д. з перакладам на англійскую мову, без якіх няма на Захадзе і прэзентацыі творцы. І Беларусь зноў застаецца для заходняга гледача невядомай зямлёю, пры сутыкненні з мастацтвам якой узнікае шчырае здзіўленне сваёй недасведчанасці.

Л. Шчамялёў. *Зіма ў Дамашанах. Алей. 2002.*

М. Ісаёнак. *Залатое воблака. Алей. 2002.*

Г. Вашчанка. *Катарсіс-3. Алей. 1999.*

Фота А. Ліхтаровіча.

Усе карціны, рэпрадукцыі якіх змешчаны на старонках 8–11, былі прадстаўлены на «Выставе сучасных мастакоў Беларусі» ў г. Лейпцыгу (аддзяленне Нямецкага федэральнага банка) 17.06–20.06.2003.

Г. Вашчанка. Валожынскія ўспаміны. Алей. 2000.

На маім пісьмовым стале ляжыць новая аповесць. Яна пра нашага слыннага мастака Гаўрылу Вашчанку. Называецца – «Чырвоная брама». Пісалася аповесць не скавана, вольна, як мастацкая, хоць і жыццё героя трымала аўтара ў пэўных берагах. Прапаную чытачам часопіса некалькі старонак з гэтага яшчэ нікому не вядомага твора.

В.К.

Карамазаў Віктар Філімонавіч – сябра Саюза беларускіх пісьменнікаў, лаўрэат Дзяржаўнай прэміі Беларусі. Апошнія 10 гадоў працуе над аповесцямі, эсэ пра беларускіх мастакоў, аўтар аповесці «Мой брат духоўны» – пра С.Жукоўскага, эсэ «Скарбы чырвонай брамы» – пра Г.Вашчанку, «Жаўраначкам блаславёнае» – пра А.Бараноўскага, надрукаваных у перыядычным друку, аўтар кніг «Крыж на зямлі і поўня ў небе» (1991) – пра Бялыніцкага-Бірулю, «Зачараваная душа» (2001) – пра А.Бархаткова, «З вясною ў адным вагоне» (2002) – пра беларускіх жывапісцаў.

Цыкламены

Віктар КАРАМАЗАЎ

Жыццё ходзіць кругамі, і да таго часу, пакуль круг не парвецца, не выпрастаецца яго шынка, як той нябога, у пасак, жыццё бяжыць. За кожным кругам – новы круг.

Аднойчы, пасля апошняй лекцыі, Гаўрыла выйшаў з інстытута і, не выглядаючы папутнага тралейбуса, пашыбаваў па Ленінскім праспекце.

Зіма канала, з неба шугала сонечнае святло, зганяючы абрыдзелую халодную шэрань, цёпла дыміў асфальт, і гэтак, як зямля ў прыпарку, вясне радаваліся душа і цела. Ішоў ды думаў пра вёску, як чысценька цяпер у ёй, пасля маёвага дажджу, пра хату, дзе, як маму забраў да сябе брат, жыла стрыечная сястра Марыя.

Раптам спыніўся: КВЕТКІ – крама? Дзверы адчыніў – зайшоў у краму. Адразу, ад парога, позірк выхапіў з паліцы насупраць срэбна-зялёны кусточак, як вылеплены з буйнога круглага лісця. Кветка на кветку былі непадобныя абрысамі ды формамі, нюансамі ружовага колеру, настроямі, кожная мела свой твар, твар безумоўна і безумоўна свой у кожнай, нібы ў дзетак, што, калі стаяў раніцаю ля акна, глядзеў у двор суседняга дзіцячага садочка, з будынка сыпалі на сонца. Цыкламены?..

З крамы выйшаў, аберуч трымаючы вазон з кветкамі. Падняўся на шосты паверх у майстэрню, зрабіў тры крокі ад парога, паставіў вазон на падлогу каля сцяны, да белага палатна на падрамніку, адышоў, сеў на крэсла і дзівіўся: мяняліся ў кветках святло, формы, колер кожнага лісточка і пялёстка, белыя плямы палатна за вазонам прымервалі на сябе то адзін, то другі, то трэці тон, гулялі паўтоны, усё рэфлексіравала, адно ў адным адбівалася, што ў вазоне і што за ім. Баль правіла сонейка з акна? Але было гэтак і ў краме, хоць там не было гэткага сонца, шэрая сцяна стаяла за вазонам. Што ж асвятляла кветкі тут, акрамя сонца? Святло, можа, праменіла ад мастака – з душы, з вачэй, з сэрца? Ён сам, можа, быў сонцам? Была яго ўлада над натурай, над палатном, над колерамі і тонамі?

Ніколі яшчэ гэткага не бачыў, не адчуваў. Нахабства – выклік нябеснаму свяцілу? Але ад нечаканай думкі не адступіў: улада мастака – не прывід. Яна ў ім – чуў яе голас, сілу. Схапіў з падлогі палатно, паставіў на мальберт, палітру – у рукі, узяўся ціснуць фарбы з тубаў. І раптам, паклаўшы чэпкі позірк на цыкламены, затрымаў яго на лісціне, потым на кветцы, што вытыркнулася з-за той лісціны, глядзелася ў яе, як у люстэрка, адчуў фактуру лісця, кветак, іх важкае ліццё, усё роўна як яны з металу, з агню, каваныя цудоўным майстрам молата. Гуляў і металёвы бляск па лісці, срэбна-смарагдавы, аж сіні, як перапаленага жалеза, па пялёстках – чырвань золата, халодная, ажно да фіялетавага тону, з ван-дзігам у контурах. Алей ці мог справіцца з гэтакай фактурай? Мо пластыка металу – уява зроку? Падышоў бліжэй да кветак, узяў лісток на пальцы. Так, была ляпніна, як у скульптуры, ды не было цяжару, зводдаль адчутага. Пісаць мякчэй? Не пагадзіцца з тым, што адчуваў? Прэч суб'ектыўныя мітрэнгі? І тады – прэч сам сярмяжны танец? Пісаць зноў тое, што па-за мастаком, але не тое, што выспеліла ў ім, у душы і ў воку? Дакладнасць натуры – школа і праўда, а тое, што адчуваеш, – блуд мастацкі? Ды і дзе фарбы, каб блуд матэрыялізаваць? Якою тэхнікай? Можа, тою, што вынайшлі тры тысячы гадоў назад у Егіпце? На камнях славутых пірамід мастацкі геній егіпцян злучыў пігмент з пчаліным воскам, даў свету энкаўстыку, а як гэта рабіць, цябе, мастак, вучыў сам Раман Сельскі. Ну?.. Дзе воск, пігмент, агонь?..

Клаў фарбы, гарачыя, трымаючыся не так арыгінала, як сваіх адчуванняў вясны. Жывы арыгінал страчваў над мастаком уладу там, дзе выяўлялася ўлада свайго ўнутранага зроку. Ствараў уласнае адчуванне гульні святла ў кветках, маленькія народзіны вясны, свой вобраз хараства, свой свет, якім – ну, не вар'ят? – хацеў пераўзысці арыгінал. Быў дыялог сапернікаў? І не бяскроўны. Крывавілі кветы. Дастаў з іх кроў? Плямка за плямкай успыхвала на палатне не ў формачках пялёсткаў, а ў формах кропляў, якія выцягваліся, нібы ў здзіўленні, застывалі – і тады ў іх выспявалі боль і радасць, што апякалі сэрца. Адкуль яны ў куплёных кветках? Сцяблiны ў лісці былі равочкамі той самай чырвані. І водгук быў – паветра, сценаў, драпіровак – на тую чырвань, боль ды радасць. Усё, што на палатне, уздымалася, віхурыла, кружыла ў дзіўным коле, імкнула ўгару, у прастору не пакоя-майстэрні, а свету. Якая сіла туды, высока, мкнула? Квятоў прыроды, сэрца мастака? Дык што ж пісалася: партрэт квятоў альбо самапартрэт душы ягонай?

Нябеснае свяціла, быццам стамлёны астранаўт, садзілася за дом у пяць паверхаў на процілеглым баку праспекта.

Гаўрыла адклаў палітру, падышоў да акна і глядзеў з яго ўніз на людзей, якія кудысьці плылі бясконцым вясновым ручаём па шэрым асфальце.

Вярнуўся да мальберта, узяў нацюрморт за падрамнік, нібы малога свавольніка за каўнер, павярнуў выявай ад вачэй.

Набраў з крана вады ў бутэльку з-пад кефіру і выліў ваду ў вазон пад цыкламены – аддзячыў за цярплівасць.

Змяніў на плячах вопратку і пакінуў майстэрню.

Мінуў дзень і яшчэ дзень – у майстэрню не заглядаў. Астыў, перагарэў ці змогся? Але быў трэці дзень – прыбег і доўга ўглядаўся ў свой нацюрморт. Узяў вазон у рукі, павярнуў у адзін бок, затым у другі, пачаў кружыць вакол уяўнай восі, хутчэй, яшчэ хутчэй. Лісты ды кветкі плылі па крузе, мяняючыся ў формах, святле, а вочы лавілі, выхоплівалі з калаўроту нечаканыя абрысы, дэталі, кампазіцыі.

Паставіў вазон на стол, сеў і задумаўся: столькі арыгінальнага ў ляпніне кветак праплыло за паўхвіліны ў вачах, а што ў нацюрморце? Натуры вартае?

Схапіў палітру, пэндзлі – стаў да мальберта. І тут нехта ўзяў за руку. На руку глянуў – стрэлкі гадзінніка паказвалі хвіліны, што заставаліся да блізкай лекцыі.

Быў выратаваны нацюрморт? Мог і загінуць? Хто ўратаваў? Архангел Гаўрыіл – ахоўнік?..

Як выйшаў з інстытута, чакаў тралейбус, каб зноў ехаць у майстэрню, загледзеўся на дзвюх сваіх студэнтак. Іх бачыў у гэты дзень на лекцыі. Сяброўкі сядзелі побач, слухалі лектара, пісалі ў сшытках, як усе студэнты, і тым былі на ўсіх падобныя, а тут, на вуліцы, бясконца шчабяталі адна адной у тварыкі, нібы шпачыхі на сонейку, нікога, акрамя сябе, не заўважалі, абедзве такія светлыя, узнёслыя, вытанчаныя ў рухах, жэстах, лініях фігурак, нібыта сышлі з вядомай кожнаму студэнту фрэскі Бацічэлі, кожным жэстам ды слоўкам радуючыся вясне, вясну радуючы. Не мог адвесці ад іх вачэй. І калі яны знянацку ўскочылі ў тралейбус, за імі быў памкнуўся, але наперадзе стаялі мужчыны – не паспеў. Дзверы тралейбуса зачыніліся. Сеў у наступны – свой.

У майстэрні не думаў пра тыя, што раніцай трымаў у руках з вазонам, ракурсы ды кампазіцыі кусточка цыкламенаў, ужо бачыў іншае – як нестае нацюрморту дзвюх красак, падобных да яго студэнтак. І калі праз нейкі час яшчэ дзве краскі, сагрэтыя вясновым сонейкам, узняліся над купай лісця, калі іншыя краскі з той купы заўважылі дзве новыя, кожная па-свойму прывеціла залётных, мастак адчуў, што большага на палатне не трэба. Адклаў палітру, адышоў ад мальберта, сеў на крэсла і шчасліва ўсміхнуўся сваім цыкламенам.

Пачуў крокі. Павярнуўся да іх, пачутых, тварам. Дзверы адчыніліся – на парозе стаяў Іван Рэй.

– Ну, дзякуй Богу!.. Я колькі дзён цябе чакаў!..

Сказаўшы, пасля толькі падумаў, што сапраўды чакаў сябра. Хто яшчэ, як не ён, мог і павінен першым убачыць новую работу, сказаць пра яе слова праўды – што атрымалася?

Рэй спакойна глядзеў на Гаўрылу.

– А я прыходзіў. Ты працаваў. Апантаны, як мог мяне заўважыць?

– І ты быў тут? І я цябе не бачыў?

Не мог паверыць.

А Рэй ужо глядзеў на пастаноўку – жывыя цыкламены.

– Я іх таксама прыкмеціў у краме. Яны і мне там спадабаліся. Таксама хацеў купіць. Ты апярэдзіў.

Сказаў пра цыкламены ў краме і маўчаў пра тыя, што былі на палатне. Гаўрыла чакаў: яшчэ напэўна скажа? Але маўчаў і сябра. Тады ён не стрымаўся:

Г. Вашчанка. Фота А. Спрынчана.

– А я, ведаеш, гэтым нацюрмортам адчуў, што пісаць, як мы з табою пішам, больш не магу. Капіраваць натуру, якую нам на радасць дае прырода, дакуль можна? Ну, вядома, натуру кожны бачыць па-свойму. Але гэтае меры творчасці на палатне мне мала. Хачу ствараць сваю прыроду. Жывой натуры можна дазволіць, каб мастака натхняла, запальвала сваім, ад Бога, узорам, але – не далей. Прырода хай кіне мне, як быку Гойі, чырвоны амулет, каб я, як бык, раз'ятрыўся ў творчым шаленстве, адчуў, як звер, пах крыві – пах поўнай волі – і ў бойцы, можа, з самой натурай, сцвердзіў сябе напоўніцу.

– Але як зразумеюць такога людзі?

Г. Вашчанка. Спякота. Алей. 1999.

Ад гэтай нечаканай думкі прыціх, ажно ўвесь згарнуўся, сціўся, а потым яшчэ мацней узарваўся:

– Што?!. Хто-о?!. Вуліца?..

Каб яна, не ведаючы, што ў мастака на душы, у сэрцы, нават, можа, не жадаючы гэта ведаць, судзіла?.. Гэта табе галоўнае?.. Ну, не!.. Я ім, суддзям, сам – Бог, а не пастух, не шыбенік тым больш!..

Чакаў, што і на гэта адкажа сябра. Не дачакаўся і гэты раз. Размову звёў на жарт:

– Такая мне бяда, хто што падумае і скажа. Ну, хадзіў у хахлах, буду хадзіць у фармалістах. Што з гэтага? Забудуць пра хахла, як убачаць фармаліста. Ха!.. Што больш ганаровае? Быць хахлом ці фармалістам?

Зняў нацюрморт з мальберта і загарнуў у стары плакат, які пыліўся на падаконніку.

Калі выйшаў з майстэрні, ужо на праспекце, трымаючы нацюрморт у руцэ, падумаў, які добра зрабіў, што ўзяў з сабою, – навошта пакідаць там, дзе яго не разумеюць? І яшчэ пра тое была думка, што сябру трэба быць удзячным. Калі і не прызнаў работу, дык гэта не бяда. Хіба ён сам усё прызнае ў Рэя, у іншых? Добра, што не зманіў, тое сказаў, што думае.

Ішоў па Мінску з дзіўным адчуваннем, як усё роўна нёс не карціну, а нештачка такое, чаго яшчэ ніколі не трымаў у руках, не меў, і што давала незвычайнае, новае адчуванне самога сябе. Чуў сябе новым мастаком. І нават новым чалавекам.

Г. Вашчанка. Леў Сапега ў Гальшанах. Алей. 2002.

Мінула яшчэ паўгода. Была восень. У мастацкім музеі адчынялася выстава маладых жывапісцаў. Работ сабралася шмат – ледзь змясціліся на першым паверсе, аддаўшы пад выставу ўсе залы. Гаўрыла вывесіў нацюрморт. І вось – першыя наведнікі: самыя сур'ёзныя аматары жывапісу і самі жывапісцы. Эмоцыі стрыманыя – цішыня. Кожны глядзіць ды аглядаецца: што скажуць іншыя, злева і справа, смелыя. А смелых мала, як заўсёды.

І ўсё ж загаварылі.

– Дзе аўтар знайшоў гэтакія кветкі?

– Вам падабаюцца?

– Хачу бачыць натуру, з якой яны напісаныя.

– Вы не туды прыйшлі. Вам трэба ў батанічны сад.

Каля нацюрморта людзей пабольшала.

– Дазвольце дакрануцца да лісцінкі. Фактура, каларыт – жывы агонь?!.

– Агню тут цесна, у малым квадраце.

І раптам – дзяржаўны бас:

– Ці можна падыйсці бліжэй? Дазвольце. Хто сказаў, што на выстаўцы няма моладзі? Яна, аказваецца, уся тут, дзе Вашчанка. Студэнты са сваім настаўнікам?..

Моладзь рассунулася, даючы месца насупраць нацюрморта сівагаловым ды сівабародым: што карыфеі скажуць пра цыкламены?

Гаўрыла апынуўся ў цэнтры натоўпу. Пачуўшы заўвагу пра настаўніка ды студэнтаў, а ў ёй і кроплю атруты, хацеў адмахнуцца жартам, спагадліва, ды чалавек, які заўважыў строгім басам, глядзеў ужо кудысьці праз галовы, забыўшы і пра яго, і пра нацюрморт. Змоўчаў. Як не пачуўшы рэпліку. Тады адзін са старых, яшчэ і не стары, чарнявы, але з тых карыфеяў, твар да яго з ухмылкаю наблізіў, спытаў:

– Студэнты вас яшчэ не вінавацяць у фармалізме? Пытанне ці прысуд?..

Ухмылку з твару суддзя скінуў, нібы маску, строга насупіў бровы, задраў угору, як пераможца, голаў, загледзеўся на столь і пакрочыў паўз сцяну, а за ім следам, што гусі за важаком, пасунулася ўся сівагаловая чарада.

Хітнуўся шапаток:

– Што ён сказаў?..

– Хто гэта?..

– Сам...

З'явілася Матыльда:

– Пайшлі, Гарык, адсюль. Пусцяць чутку, што ты знарок сабраў студэнтаў каля свайго нацюрморта.

– Што?..

Яна ўжо вяла мужа падалей ад цыкламенаў, а ён ішоў і думаў, што тлумачыць нікому нічога не трэба. Рэй па-сяброўску хіба не папярэджваў? Глядзеў, як у ваду.

Кругамі несліся коні з коннікамі, і коннікі не былі бяззбройнымі, як коні былі далёка не клячы.

Палатно на мальберце стаяла з мінулай зімы. Вясною, летам і ўвосень я бачыў яго час ад часу, заглядаючы да мастака, заўважаў, як паступова на ім штосьці мянялася. Тужэй сціскалася спружына пагоні, гарачэлі коні, і рагатая здань, вакол якое кружыла пагоня, набывала ўсё больш выразныя абрысы старадаўняга замка. Адно поўня над замкам ды пагоняй ззяла, як і раней, цьмяна, загадкава.

Аднойчы я заўважыў, як па начных ценях насустрач пагоні плылі трывожна-барвовыя, нібыта старавечная кроў, плямы, грэлі шэрыя постаці коней ды коннікаў, распальвалі іх немінучай на тых кругах ваяўнічасцю. Агледзеўшыся, заўважыў, што

чырвань накатвалася не толькі на палатно, але на ўсё ў майстэрні, сачылася ў паветры. Ад вакон?

За вокнамі клалася зіма. Снегу яшчэ не было, але за ўсё зямное браўся чэпкі марозік. На кволым цыганскім сонейку ў шыбах іскрылася, пахрумстваючы, намаразь.

Мы сядзелі на канапе і размаўлялі пра мастацтва. Я спытаў, узіраючыся ў незавершанае палатно:

– Ёсць і назва?

– «Блакітная поўня Уладзіміра Караткевіча». А цяпер з'явілася яшчэ адна – «Цені Гальшанскага замка».

Якраз нядаўна я быў у Гальшанах, і тое, што бачыў там ад замка, не супадала з вываяю на карціне.

Пацікавіўся:

– А вы былі ў Гальшанах?

– Ну, як жа? Доўга хадзіў па замчышчы і наваколлі. Хацеў не толькі ўбачыць тое, што засталося ад былой велічы, але вокам і думкаю прабіцца праз стагоддзі ў даўніну. Хоць тут у мяне ад вядомага рамана няшмат, больш ад палявання караля Стаха. Нам ад тых часоў застаўся толькі зваблівы подых гісторыі.

Чырвань плыла па палатне, з палатна сплывала ў паветра майстэрні, гусцела, адлівала сінізною адвячорка, рабілася пурпурова-трывожнай і зноў святлела, празрысцела. Я глянуў на акно – па шыбах гулялі срэбра і золата. Устаў з канапы, павярнуўся тварам да іканастаса: чырвоная брама пад сонцам ад акна была падобная на вогнішча, ажно і рама карціны плавілася ў чырвані, і ці не адсюль, ці не ад брамы яе чырвань у сонечным праменні рэфлексіравала па ўсіх карцінах-абразах, па майстэрні, запальваючы нават і шэрыя тоны незакончанай, на мальберце, работы. Пагоня зноў прыцягвала ўвагу – думкі вярталіся да яе.

– З Караткевічам былі добра знаёмыя?

Мастак зрэагаваў адразу, як усё роўна тое, што я хацеў пачуць, ляжала блізка ў памяці:

– Мы пазнаёміліся на Свіцязі...

Была вясна, быў год 1967. ЦК камсамола сабраў на Свіцязі творчую моладзь. Прыгожае возера каго не натхняла? Нават Адама Міцкевіча. Была ахвота і ўладзе натхніць маладых паэтаў ды мастакоў на спевы пра партыю, пра камсамол. Прывезлі Караткевіча, каб павучыў пачынаючых літаратараў, як пісаць оды. Прывезлі Вашчанку – даверылі мастакоў. Першы дзень – знаёмствы, сон на беразе возера. А раніцай развялі па семінарах. Пайшлі чуткі, што Караткевіч сваіх павядзе да старажытнай царквы. Вашчанка да яго: можа, кажа, і мастакам будзе цікава? А той і рады вялікаму гурту: цудоўна, стары, пойдзем разам. Пайшлі. Шукалі занядбаную царкву, а знайшлі прыгожы касцёл, і там – людзей мора. Святар маладых, жаніха ды нявесту, блаславіў. А ў той час што было? Стаць пад вянец – як пад сякеру. Дазволу не давала ўлада. І раптам – вянец пры ўсім народзе. Тут паэты з мастакамі і прыкіпелі: вось паэзія! Вярнуліся на возера – сустрэў сам сакратар ЦК. Дзе былі ды што рабілі, не пытаўся: сексоты ўжо данеслі і пра вянец, і пра паэтаў з мастакамі ў касцёле. Пасля абеду паклікаў Караткевіча і Вашчанку да сябе ды кажа: збірайце манаткі, сядайце ў аўтобус ды вяртайцеся ў Мінск – тут вам не месца.

Я спытаў:

– Прывезлі і назад павезлі? Не прадбачылі?.. Але ж звычайна служба ЦК прамашкі не давала?..

Мастак усміхнуўся, як не ўсміхаўся, напэўна, там, на Свіцязі, і падышоў да карцін, што шэрагам, адна каля адной, стаялі ў масіўных рамах на падлозе, пачаў раскоўваць, перагладаць. Дастаў адну з іх, паставіў насупраць каля мальберта.

Перада мною стаяў партрэт Валодзі Караткевіча. Непакорны грабянцу чуб, тонкія рысы маладога твару, вострыя позірк вялікіх задумлівых вачэй за небакрай, а над галавою – імклівая, у палёце, ластаўка. Такі, як у свае самыя рамантычныя гады, калі пісаў «Цыганскага караля», «Рамана Ракуту», «Каўчэг», а то і «Дзікае паляванне караля Стаха» – дасвіцзянскае.

– Ён тут і сам як ластаўка?

– А яна, ластаўка, такая птушка, што заўсёды пільнуе сваё гняздо. Як пільнаваў яго паэт. З гнязда вылеціць і хутка да яго вернецца. Роднаму дому не здрадзіць.

Гнездзішча – замак за спінай паэта. У высокім аконным праёмішчы, з якога выпырхнула ластаўка, палала, падобнае на вогнішча, сонца, ва ўсе бакі кідаючы чырвонае праменне.

Злавіўшы маю рэакцыю, мастак заўважыў:

– Дадому, у роднае, ён нас усіх вяртаў. Я гэтакім яго ўбачыў, запомніў і напісаў.

– З натуры?

– Валодзі ўжо не было. Пісаў па памяці.

Чырвонае святло гуляла па твары паэта, па крылах ластаўкі.

З майстэрні мы выйшлі на лесвічную пляцоўку да ліфта. Выклікаць ліфт не спяшаліся. Тут было высокае акно, і мы стаялі каля яго, з вышыні шостага паверха глядзелі на вуліцы, на горад. Там сыпаў снег. Было адчуванне, што паміж размовай у майстэрні і затрымкаю каля ліфта прабегла пара года: там – чырвань сонца, тут – белы снег.

Г. Вашчанка. Нябачны блюз. Алей. 2001.

Гэтак сігалі і думкі ў галовах – Вашчанка зноў вярнуўся да размовы ў майстэрні:

– Не ведаю, чаму ЦК прывёз на семінар Караткевіча, на што разлічвалі, а чаму з мастакоў выбралі мяне?.. Паміж выставаю з маім апальным нацюрмортам і Свіцяззю прайшло паўгода – у тым прамежку была падзея. Ды я ўжо расказваў...

Мацнеў марозік, сыпаў снег, было і сонечна, і светла не толькі ад сонца, але яшчэ ад маладога, першага, снегу. Дадому ў гэтакае надвор'е не спяшаўся, ішоў, ішоў, вакол сябе чуў толькі снег, зімы лагоду, а ў сабе – запісаныя на нейкую там стужку ўспаміны мастака пра тое, як яшчэ да той вясновай Свіцязі ў Маскве на ВДНГ, абрэвіятуры добра вядомай у краіне саветаў, ладзіліся дні Беларусі і з гэтае нагоды была вялікая мастацкая выстава. Тады ў жывапісе панавала жорсткая іерархія тэм ды жанраў, узнагароду мог атрымаць твор, напісаны на тэму Леніна, Кастрычніка, гегемона – рабочага класа ці, на крайні выпадак, калгаснага сялянства. Увагі на пейзаж не звярталі, а нацюрморт ішоў самым апошнім радком: ні прэмій, ні медалёў. І раптам – гром з яснага неба: медаль, самую высокую ўзнагароду, атрымліваюць «Цыкламены». Упершыню ў краіне – медаль за нацюрморт. А тут яшчэ і Траццякоўка здзівіла: купіла з выставы адну работу, і тая работа – зноў «Цыкламены».

Ну, вядома: Мінск заўсёды трымаў пад казырок Маскве.

Я спытаў:

– Адтуль вярталіся ўжо і не хахлом, і не фармалістам?

Вашчанка задумаўся. У яго, як я заўважыў, была вартая інтэлігентнага чалавека звычка не спяшацца са словам, не выпускаць яго на волю перадзе думкі.

– Так, пагадзіўся ён. – Але пасля той Свіцязі мяне абулі ў лапці нацыяналіста.

Апошняе ён вымавіў без жалю і без суму, як звычайнае ў нашым камунальным доме, яшчэ раз ўсміхнуўшыся, хоць усмешка адразу і пагасла. Весялага ў тым было мала.

Калі кругамі ходзяць цені, яны – таксама жыццё. Тое, што было калісьці? Магчыма. Але калі цені гуляюць па нашых, разам з намі, абшарах, яны – наша жыццё.

Дзеці кахання

Людміла ГРАМЫКА

Грамыка Людміла Аляксееўна – *тэатральны крытык. Скончыла Беларускі тэатральна-мастацкі інстытут. Працуе ў часопісе «Мастацтва». Аўтар шматлікіх артыкулаў пра тэатр.*

Сярод разнастайных прапаноў мінулага тэатральнага сезона пастаноўка Аляксандрам Гарцуевым «Дзіўнай місіс Сэвідж» па п'есе Джона Патрыка найбольш спрэчная і нечаканая. Знаўцаў тэатральнага мастацтва ўразіла, падалася больш перакканальнай і вытанчанай, чым заўжды, рэжысура Гарцуева. У Купалаўскім тэатры ягоную работу фактычна не ўспрынялі. На спектакль наракаюць, яго адмаўляюць – ці пагардліва, раз'юшана, ці абыякава паціскаючы плячыма. Пад стрэлы цэхавай крытыкі трапіла Зоя Белахвосцік. Многім яна ўяўляецца недастаткова старой для ўзроставай ролі. Не падабаюцца трактоўка, абраны стыль выканання і тое, што сэнсавыя акцэнты п'есы ссунутыя на маладых выканаўцаў. Маўляў, насельнікі «Ціхага прытулку» шмат лямантуюць і мітусяцца, ды не яны там галоўныя. Перад вачыма – даўнія ўзоры ўвасаблення знакамітай п'есы, у памяці – вядомыя выканаўцы. Між тым на купалаўскіх падмостках узнаўляецца новая сцэнічная рэальнасць. Яна бударажыць душу, кранае простымі, даверлівымі інтанацыямі, не дазваляе супакоіцца ва ўтульных крэслах.

Думаю, што апраўдаць чаканні тэатральных «стараверaў», задаволіць ахоўнікаў сцэнічных традыцый, здзівіць прыхільнікаў эксцэнтрычнымі паводзінамі, нечаканымі рэакцыямі, сыграць старэчае крыўлянне, дзіўнаватую экспрэсію Зоі Белахвосцік было б нескладана. Але актрысай абраны іншы шлях. Разам з рэжысёрам яна ахвяруе вонкавай эфектнасцю дзеля важнага, прамоўленага са сцэны зместу.

Прынамсі, для тэатральных гурманаў выканаўца прапануе толькі дзве сцэны: першы свой выхад, калі кульгаючая сталая паненка ў ліловым касцюме з плюшавым мішкам на руках імкліва з'яўляецца ў праёме дзвярэй «Ціхага прытулку» (уражвае адбітак доўгага жыцця на яе твары) ды эпізод, калі місіс Сэвідж, непрыкметна азіраючыся па баках, пачынае раўнамерна вытоптваць дыван. Ярка сыграныя эпізоды толькі пазначаюць магчымы малюнак магчымага спектакля. Далей актрыса відавочна дае зразумець, што ў рэжысёра зусім іншыя намеры. І ключык да п'есы тут падабраны даволі незвычайны. Рэжысёр на свой капыл раскручвае сусветна вядомую гісторыю пра тое, як няўдзячныя прыёмныя дзеткі сплаўляюць любімую матулю ў вар'яцкі дом, каб хутчэй авалодаць яе спадчынай. Сваю «ахвяру» актрыса прыносіць свядома. Яна натуральна ўключаная ў зместавае поле рэжысёрскай трактоўкі. Місіс Сэвідж у выкананні Зоі Белахвосцік – даўно ўжо «нежывая». У грыме гэта падкрэсліваецца фіялетавымі губамі, у манеры выканання – наўмыснай абяскроўленасцю, сцёртасцю, мяккасцю фарбаў і пэўнай сцішанасцю характару. Місіс Сэвідж з цяжкасцю наважваецца на ўчынак. Тое, што робіць, – для яе нібы наканаванне. Яна быццам сплачвае даўнія даўгі. А калі неабходна прымаць новае рашэнне – вагаецца. Жыццё для яе скончылася пасля смерці каханага мужа. Існаванне па інерцыі здатныя парушыць толькі надзвычайныя падзеі.

Сцэны са спектакля.

Гарцуева не вельмі цікавіць заіграная фабула. Затое гісторыя, якую паводле п'есы ён распавядае гледачам, – чыстая і кранальная, як подых дзіцяці. Дзеля большай перакканальнасці яму патрэбныя маладыя і незаштампаваныя выканаўцы. Не сапсаваныя тэатральнай дэкламацыяй, здатныя прамаўляць шчырыя і прыгожыя словы, здзяйсняць кранальныя ўчынкі. Груба падзяляючы падзеі на добрыя і кепскія, вылучаючы сярод персанажаў толькі аднастайна злых і безумоўна добрых,

ён нібыта бальзам ліе на нашы стомленыя ад марнай мітусні душы. Спектакль не выходзіць за межы няхітрай маралістыкі (маўляў, спяшайцеся рабіць дабро і не выдаткоўвайцеся на справы няправедныя), але сэрца сціскаецца ад спачування да чалавека.

Можна сказаць, што ў «Дзіўную місіс Сэвідж» рэжысёр увaходзіць, нібы ў цёплае возера ўлетку. Знаходзіць у п'есе не бачную іншым глыбіню. Атрымлівае асалоду ад знойдзеных псіхалагічных нюансаў. Нікуды не спяшаецца. Нават адмаўляецца ад занадта гучнай музыкі і агрэсіўнага зялёнага колеру ў касцюмах і сцэнаграфіі. На гэты раз яму больш важна, каб яго пачулі, зразумелі, разам зазірнулі ў раскрытую чалавечую душу, падзялілі погляды. Спакойны вытрыманы колер на сцэне (мастак Дар'я Волкава) прыемна высвечвае годны і сталы твар місіс Сэвідж. З маладым сцэнографам Аляксандр Гарцуеў ставіць не першы свой спектакль. Заўважныя іх паразуменне, здольнасць існаваць у адзінай зместавай і эмацыйнай прасторы.

Разам яны абсталёўваюць паралельны свет для інфант, адасоблены ад вялікага жыцця не толькі тоўстымі сценамі, але і аўтаматычнымі, нібы ў вялізным ліфце, дзвярыма. Ніхто не ведае, калі ў чарговы раз адчыняцца гэтыя дзверы. І кожны новы насельнік «Ціхага прытулку» звальваецца сюды, нібыта з неба. Кожнаму неабходна прайсці выпрабаванне. У рэжысёрскім адмаўленні чалавечай дробязнасці, подласці, несправядлівасці – ніякай інфантыльнасці. Хутчэй імкненне затрымаць час на парозе чыстага юнацтва. Насамрэч, у рэальным жыцці, кожны робіць гэта па-свойму. Але штораз асаблівыя прыкметы дзівацтва вылучаюць сярод звычайных людзей гэтых «іншапланецян».

Такім чынам, у «Ціхі прытулак» трапляе місіс Сэвідж. Нягледзячы на тое, што тут яе прымаюць за сваю, доўга не можа вырашыць: пайсці ёй або застацца. Дзіўная місіс Сэвідж... Гэты прыметнік набывае ў спектаклі зусім нечаканы сэнс. Яна дзіўная не таму, што робіць штосьці інакш і выглядае недарэчнай. А таму, што адпавядае чыстаму і кранальнаму свету, але вяртаецца туды, дзе бруд.

Менавіта інфанты –Ганібал (В. Паўлюць), Флорэнс (С.Анікей), Фэры (В. Фадзеева), Пэдзі (А. Іваннікава), Джэфры (С.Чуб)

– раскрываюць змест гэтага спектакля, напаўняючы яго гарэзлівымі забавамі , чыстымі памкненнямі, шчырымі пачуццямі. Яны падтрымліваюць бясконцы карагод жыцця, не даюць яму спыніцца ні на хвіліну. Красуюць нібы кветкі на клумбах. Іх паставы, травесціраваныя касцюмы, паводзіны, учынкі – надзвычайна абаяльныя. І яны не падобныя да лялек з галантарэйнага магазіна. Іх законы надта сур'ёзныя. Добрыя, пяшчотныя людзі не чытаюць свежых газет, каб не засмучацца, вырашаюць, што зрабіць, каб не пакрыўдзіць адно аднаго, не спяць па начах, бо не вераць у заўтрашні дзень. «Пункцікі» іх – цудоўныя. Кахаць і чуць прызнанні ў каханні – у Фэры, мець дзяцей – у Флорэнс. Паўсюль шукаючы згубленае «дзіця» , песцячы і люляючы яго, С. Анікей у невялічкіх эпізодах адкрывае такі драматычны і лірычны акцёрскі дыяпазон, што дзіву даешся! Надзвычай выразная, дакладная і прыцягальная А. Іваннікава, якой даўно не было бачна на купалаўскіх падмостках. Яе Пэдзі з недарэчнай няўклюднай пластыкай бабулі-падлетка захоўвае ў сабе нявыказаны горкі смутак.

Сцэны са спектакля.

...Тэрыторыя, адасобленая ў спектаклі ад звычайнага жыцця, гэты свет цудоўных інфант выклікае неспакой, бянтэжыць звычайных гледачоў. Таму што думкі і ўчынкі гэтых ізаляваных ад грамадства істот – узорныя для любога нармальнага чалавека, змардаванага хамствам і тупасцю асяродка. Да таго ж дзеці місіс Сэвідж, пачварныя і ненажэрныя людзі ў чорным, урываюцца сюды са звычайнага свету, як статак азвярэлых драпежнікаў, толькі таму, што ім патрэбны грошы!

Сёння складана бывае зразумець самыя простыя рэчы. Ну, напрыклад, хто з існуючых побач людзей – добры і сумленны чалавек? Думаю, у эмацыйным перажыванні такога пытання – прызначэнне тэатра. Таму і спектакль купалаўцаў гучыць як сучасная прыпавесць.

«Дзіўная місіс Сэвідж» – пра кепскіх і добрых людзей, пра тое, што ў свеце падмененых каштоўнасцей талент і душа па-ранейшаму застаюцца незапатрабаванымі. А яшчэ пра тое, як усім нам не хапае высакародства, панове!

А.Іваннікава (Пэдзі).

З.Белахвосцік (Сэвідж).

Фота А. Спрынчана.

Сямейны партрэт на фоне аргана

Тамара ГАРОБЧАНКА

Гаробчанка Тамара Яўгенаўна *– тэатразнавец, кандыдат мастацтвазнаўства. Скончыла Беларускі тэатральна-мастацкі інстытут. Працуе ў Інстытуце мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі. Аўтар манаграфіі «Купалаўскія вобразы на беларускай сцэне», «Вольга Галіна», «Зінаіда Канапелька», «На мяжы стагоддзяў», шматлікіх артыкулаў пра тэатр.*

Спектакль "Перад захадам сонца" па п'есе Г.Гаўптмана, прэм'ера якога адбылася на сцэне Нацыянальнага акадэмічнага драматычнага тэатра імя М.Горкага, ідзе пры заўсёдных аншлагах. Такі ўстойлівы поспех цяжка было прагназаваць. Злабадзённасць напісанага ў 1932 годзе твора зменшылася на пачатку XXI стагоддзя. І сапраўды, ці можа сёння зацікавіць гледача гісторыя распаду буржуазнай сям'і падчас зараджэння ў Германіі фашызму? Тым не менш спектакль штораз выклікае буру авацый, і гэта – яркае сведчанне таго, што яго стваральнікі – рэжысёр Барыс Луцэнка, мастак Аляксандр Касцючэнка, кампазітар Аляксандр Рэнанскі – знайшлі ў п'есе нямецкага драматурга сэнсавыя і эмацыйныя акцэнты, якія адкрыта праецыруюцца ў сучаснасць. Менш за ўсё тэатр хвалююць сацыяльна-палітычныя моманты. На першы план вылучаюцца адвечная тэма кахання, тэма складаных сямейных стасункаў, якія ў сённяшняй прагматычнай рэальнасці набываюць часам дзікунскія, пачварныя формы.

Мастак А.Касцючэнка прасторава аб'ядноўвае інтэр'еры лютэранскай царквы і старажытнага арыстакратычнага дома. У цэнтры манументальнай двухпавярховай канструкцыі з высокімі акругленымі вокнамі – вялізны арган, трубы якога загадкава мільгацяць у цемры. Часам арган "ажывае" і накшталт старажытнагрэчаскага хору праз музыку "каменціруе" падзеі – апявае чалавечую прыгажосць і высакародства, выказвае спачуванне, абурэнне, пратэст. А.Рэнанскі стварае дакладную музычную драматургію, якая ў суладдзі са сцэнаграфіяй арганічна суадносіцца з рэжысёрскай задумай Б.Луцэнкі. Творы Гендэля, позняга Ліста, "Арганныя харальныя прэлюдыі" А.Рэнанскага не толькі ўзнаўляюць стылістыку драматурга, прыкметы эпохі, нямецкага побыту, але і глыбока раскрываюць унутраны свет герояў, іх супярэчлівасці і супрацьстаянні.

Першыя эпізоды спектакля ўяўляюць сабой своеасаблівы пралог, у якім пераважна мовай пластыкі распавядаецца гісторыя тайнага камерцыі саветніка Мацяса Клаўзена. На сцэне з'яўляецца сябра гаспадара дома доктар Штайніц. Ён моўчкі затрымліваецца каля пустога крэсла, з сумам азірае безжыццёвы, халодны пакой, калісьці напоўнены смехам, чалавечымі галасамі. З цэнтральных дзвярэй урачыста выходзіць Маціяс Клаўзен (Р.Янкоўскі) з нябожчыцай жонкай (Т.Гаркуша). Жанчына сядае ў крэсла, і ён пяшчотна гладзіць яе па валасах. Вакол іх становяцца дзеці – Бетына, Вольфганг з жонкай Паўлай-Клатыльдай, Атылія з мужам Эрыхам Кламратам, малодшы сын Эгмант. Акрамя маці, усе апрануты ў чорныя плашчы. Людзі ўсміхаюцца, мяняюць позы, быццам пазіруюць перад нябачным фатографам. Жывыя карцінкі ўяўляюць сабой партрэт шчаслівай сям'і, якая жыве ў гармоніі і згодзе. Раптам цішыню парушаюць трывожныя гукі. Маці непрыкметна знікае. "Фотаздымак" распадаецца. Людзі павольна рухаюцца ў пахавальнай працэсіі.

Нечакана рытм рэзка змяняецца. Гучыць бравурная музыка. Скідваецца жалобнае адзенне. Аднолькавая уніформа (белыя світэры, чорныя штаны), бег трушком, гімнастыка сімвалізуюць не толькі здаровы лад жыцця, але і тое, што ўсё ў доме вярнулася ў ранейшую каляіну. З рэплік дзяцей становіцца зразумелым, што пасля смерці жонкі Маціяс Клаўзен доўгі час знаходзіўся ў стане цяжкай дэпрэсіі, але цяпер ён паправіўся і вярнуўся да спраў сваёй выдавецкай фірмы. Зноў змена рытму. Дзеці ў карнавальных масках віншуюць бацьку з днём нараджэння, дораць яму баксёрскія пальчаткі і чырвоныя спартыўныя трусы. На сцэне імгненна ўзнікае імправізаваны рынг, на якім падчас паядынку з Эгмантам 70-гадовы юбіляр атрымлівае бліскучую перамогу. Вось такім жыццярадасным , поўным сіл і бадзёрасці паўстае перад намі Маціяс Клаўзен.

А.Душачкін (Ганефельдт).

Сцэна са спектакля.

З першай сцэны Р.Янкоўскі даносіць, што яго герой не проста пераадолеў хваробу. Добры настрой, некалькі прыўзнятая ўрачыстасць паводзін – вынік не толькі фізічнага здароўя, а і тых няўлоўных зрухаў, што адбыліся ў глыбіні яго душы. У задуменным позірку і шматзначных паўзах адчуваецца нейкая загадкавасць, прыхаваная тайна, сэнс якой Клаўзен-Янкоўскі прыадчыняе ў размове з доктарам Штайніцам (А.Корчыкаў). Ён даверліва расказвае сябру пра тое, што яго непакоіць экзальтаванасць Бетыны, якая сцвярджае – паміж бацькам і памерлай маці існуе містычная непарыўная сувязь. Мінулае прыгнятае тайнага саветніка. Імкненне вырвацца з яго путаў гучыць у шчырым прызнанні: "Я на шляху да новага жыцця". Калі Клаўзен-Янкоўскі застаецца адзін, гуляе ў шахматы з уяўным партнёрам, ён зноў і зноў прыгадвае аўтамабільную катастрофу і той кашмар, што перажыў пасля смерці жонкі. "Адпусці мяне!.. Я хачу жыць!" – з болем вымаўляе саветнік і, нібыта парываючы з мінулым, рэзка скідвае фігуры з шахматнай дошкі. Так, паступова, акцёр раскрывае таямніцу свайго героя: 70-гадовы Маціяс Клаўзен – закаханы. Менавіта ўзвышанае пачуццё да юнай Інкен Петэрс абудзіла маладосць яго душы і волю да жыцця, падаравала надзею на будучыню.

Р.Янкоўскі таленавіта перадае тое, што сыграць на сцэне ўвогуле вельмі цяжка. Яго герой кахае моцна, безразважна, вытанчана-артыстычна. Каханне робіць яго маладым і прыгожым: твар прасветлены, вочы выпраменьваюць радасць. І адначасова ў ім заўважаюцца падсвядомая туга, прадчуванне немагчымасці, ілюзорнасці шчасця. Спрацоўваюць не толькі здзіўляльная акцёрская арганічнасць, інтуіцыя Р.Янкоўскага, але і вынаходлівасць Б.Луцэнкі, які шмат у чым дапамагае выканаўцу. Рэжысёр уводзіць у структуру дзеяння танец Інкен і Маціяса, названы кампазітарам А.Рэнанскім "Сівое танга". Яму папярэднічаюць два іншыя дуэтныя танцы – манерны, халодны танец Вольфганга (В.Саладзілаў) і Паўлы-Клатыльды (Л.Цвяткова) і павольны факстрот Інкен (Г.Пінкевіч) і Эгманта (С.Чэкерэс), знешне свабодны, эратычны, па сутнасці ж, бясстрасны, бяскрылы. Танец Маціяса Клаўзена і Інкен Петэрс выконваецца Р.Янкоўскім і Г.Пінкевіч з такой выразнасцю, што здаецца, быццам перад намі разгортваецца гісторыя іх кахання. Спачатку яны трымаюцца на адлегласці, рухі партнёраў напружаныя. Паступова танец усё больш і больш захоплівае іх, прыцягвае адно да аднаго, ахутвае салодкай пачуццёвасцю. Зачараваныя Маціяс і Інкен забываюць аб прысутных, быццам на ўсім свеце існуюць толькі яны і іх каханне. Яны не заўважаюць, што побач з імі змрочна, пагрозліва кружыцца растрывожаны вулей арыстакратычнага клана. Акрэсліваецца матыў трывогі, драматызму, які перапыняе танец, не дазваляе давесці яго да канца. Пад гукі званоў на першы план рашуча выходзіць Бетына (Б.Масумян). Так пачынаецца неаб'яўленая вайна паміж тайным саветнікам і яго сям'ёй.

Р.Янкоўскі (Маціяс Клаўзен).

Б.Масумян (Бетына).

А.Корчыкаў (Штайніц), Г.Пінкевіч (Інкен).

Старэйшая дачка Маціяса Клаўзена, якая, па яго прызнанню, "мае добрае сэрца", аказваецца ў цэнтры канфліктнага супрацьстаяння. Крываножка ад нараджэння, яна пазбаўлена асабістага шчасця, таму прысвяціла сваё жыццё самаахвярнаму служэнню сям'і. Актрыса Б.Масумян не акцэнтуе фізічныя недахопы сваёй гераіні. Лёгкая кульгавасць нават надае ёй своеасаблівы шарм. Бетына – прывабная жанчына, элегантная, з густам апранутая. "Мілае і добрае дзіця", – кажа пра яе Маціяс Клаўзен, і напачатку яна сапраўды здаецца вельмі чулай, клапатлівай дачкой, якая пасля смерці маці ўзяла на сябе ролю ахоўніцы сямейных традыцый. Тым больш жахліва выглядаюць тыя змены, што спакваля адбываюцца ў характары гераіні. Вобраз, створаны Б.Масумян, уражвае неадназначнасцю, знітаванасцю кантрастных, супрацьлеглых рысаў: шчырасці, дабрыні і чэрствасці, празмернай ганарлівасці. У адрозненне ад астатніх членаў сям'і, Бетыну зусім не хвалююць матэрыяльныя каштоўнасці. Яна катэгарычна не прымае Інкен Петэрс таму, што дзяўчына сваім "нізкім" паходжаннем няроўня бацьку. Да таго ж праяўляецца звычайная жаночая рэўнасць – з'яўленне ў доме маладой гаспадыні не толькі парушыць арыстакратычную іерархію, але і назаўжды пазбавіць старэйшую дачку прывабных для яе прывілей. Так "мілая і добрая" Бетына на нашых вачах ператвараецца ў жорсткую, помслівую асобу. Выкананню Б.Масумян уласцівы тонкі святлацень. Уяўленні Бетыны пра выбранасць іх старажытнага роду, пра непарушнасць сямейных традыцый, містычныя адносіны да нябожчыцы маці ў выніку прыводзяць да самаразбурэння асобы. Яна шчыра пакутуе, самаададана любіць бацьку, але не адчувае болю блізкага чалавека і тым самым падштурхоўвае яго да гібелі.

Кожны з членаў сям'і кіруецца ўласнымі эгаістычнымі інтарэсамі. Фанабэрлівы, самаўлюбёны Вольфганг (В.Саладзілаў) і спешчаная, капрызлівая Паўла-Клатыльда (Л.Цвяткова) надзеле-

ны не толькі саслоўнымі забабонамі, але і празмерная скваліасцю. Менавіта Вольфганг звяртае ўвагу сваякоў на мільённы кошт карцін, якія бацька адправіў у Швейцарыю, каб упрыгожыць набыты для Інкен Петэрс дом. Адкідаючы свецкія манеры, ён, як скнара-рахункавод, старанна падлічвае, наколькі зменшыцца ягоны кавалак спадчыннага пірага. Яшчэ больш непрыстойна паводзіць сябе Паўла-Клатыльда. Па яе ініцыятыве раскручваецца гнюсная інтрыга подкупу Інкен Петэрс, шантажу і пагроз з дапамогай ананімных лістоў. А колькі фальшу і ханжаства гучыць у яе экзальтаваных зваротах да партрэта "дарагой свекрыві"! Увогуле муж і жонка вартыя адно аднаго – за знешняй рэспектабельнасцю схаваны двурушніцтва і вераломства.

У параўнанні з Вольфгангам і Паўлай-Клатыльдай, якія вядуць вытанчаную, хцівую гульню, Кламрат (І.Мацкевіч) паводзіць сябе груба, нахабна. У мінулыя дзесяцігоддзі выканаўцы звычайна падкрэслівалі яго прыналежнасць да фашысцкіх поглядаў. Кламрат І.Мацкевіча таксама дзейнічае з пазіцыі сілы і адкрыта здзекуецца з гуманістычных ідэалаў свайго цесця. Аднак справа не ў палітычных поглядах, яго ўчынкі маюць іншую афарбоўку. Узначальваючы выдавецкую фірму, цвярозы дзялок праводзіць уласную палітыку: усе сродкі добрыя для атрымання прыбыткаў. Наіўны, бездапаможны, ідэалістычны гуманізм Маціяса Клаўзена не вытрымлівае націску прымітыўнага, жорсткага прагматызму маладога партнёра. Невыпадкова саветнік з сумам адзначае: "Я бачу... як цудоўная і высокая справа майго жыцця ў яго ўчэпістых руках ператвараецца ў агіднае гандлярства". Менавіта Кламрат паступова знішчае векавыя традыцыі выдавецкай імперыі Клаўзена. І.Мацкевіч насычае вобраз сучаснымі, пазнавальнымі рысамі, што надае яму надзвычайную актуальнасць.

Дзеці і сваякі Клаўзена – людзі розныя па характарах і поглядах, аднак, адчуваючы пагрозу з боку бязроднай Інкен Петэрс, яны надзіва хутка аб'ядноўваюцца. Упершыню дзеці адкрыта выступаюць супраць бацькі ў фінальнай сцэне першай дзеі. Чакаючы традыцыйны сямейны сняданак, яны заўважаюць на стале лішні прыбор. Разумеючы, для каго ён пастаўлены, Вольфганг загадвае прыняць яго. Гэта ўжо не проста выклік, гэта – абраза. Клаўзен-Янкоўскі не вытрымлівае: у роспачы б'е кулаком па стале, выходзіць раз'юшаны, каб вярнуць Інкен. Позна... Усе засталіся ў прадчуванні скандалу. Між тым сняданак працягваецца, быццам бы нічога не адбылося. Ідзе нязмушаная размова, але адчуваецца, што атмасфера згушчаецца. Упершыню сутыкаючыся з хамствам дзяцей, Клаўзен Янкоўскага стрымана спрабуе перакапаць іх, адстаяць права на незалежнасць і свабоду. Хутка ён разумее марнасць сваіх надзей. Паміж ім і дзецьмі пралягае непераадольная бездань. Моцна, з вялікай сілай і прыхаванай тугой гучаць яго словы: "Я нікому не дазволю пагасіць святло майго жыцця".

Гэта сцэна атрымлівае магічнае развіццё на пачатку другой дзеі. Сям'я зноў збіраецца разам, толькі замест Маціяса Клаўзена тут прысутнічае адвакат Ганефельдт, а абедзенны стол ператвараецца ў злавесную прыладу інквізіцыі. Узначальвае тайную змову Бетына – Масумян. У доўгай чорнай сукенцы з белым шалем на плячах, яна насамрэч нагадвае суддзю. Быццам цяжкія камяні, падаюць абвінавачванні. Клаўзен вырашыў прадаць фірму... Падараваў Інкен фамільныя каштоўнасці... Купіў домік у Швейцарыі... Вывез туды карціны... Наведвае супермаркеты і купляе дарагую бялізну... І нарэшце самае сакраментальнае – Інкен!.. У патоку гнеўных слоў спачатку ледзь чутна, а потым усё больш выразна гучыць – вар'ят, вар'яцтва. Толькі Эгмант (С.Чэкерэс) адасоблена, з саркастычнай усмешкай назірае за вакханаліяй, што творыцца на яго вачах. Адвакат зачытвае вердыкт: аб'явіць Маціяса Клаўзена недзеяздольным і ўстанавіць над ім судовую апеку. Дакумент неабходна падпісаць. Нібы спалохаўшыся таго, што адбылося, прысутныя адхінаюцца ад стала. Пасля доўгай паўзы першым ставіць свой подпіс бледны, нервова-ўзбуджаны Вольфганг Саладзілава, за ім – Атылія Шпакоўскай, з вачэй якой цякуць "кракадзілавы" слёзы. Кламрат Мацкевіча падпісвае паперу па-дзелавому хутка, без сантыментаў. Паўла-Клатыльда Цвятковай пасля чарговай сентэнцыі "О, дарагая мая свякроў!" далучаецца да мужа, не забываючы манерна адставіць мезены пальчык. Больш за іншых вагаецца Бетына (Масумян). Яна не можа стрымаць слёз. Аднак успаміны пра ненавісную Інкен надаюць ёй рашучасці. Эгмант (Чэкерэс) – адзіны, хто адмаўляецца ад подпісу, але гэта ўжо нічога не можа змяніць. Масты спаленыя. Ганебнае судзілішча над бацькам адбылося.

Клаўзен даведваецца пра жудаснае рашэнне дзяцей у Швейцарыі, дзе ён адпачывае з любімай жанчынай. Вестка падаецца яму настолькі неверагоднай, што саветнік не ўспрымае яе ўсур'ёз. Таму падчас сустрэчы з адвакатам ён трымаецца спакойна і нават іранічна. Ролю Ганефельдта выконваюць два акцёры. Герой А.Ждановіча выглядае разгубленым, нясмелым, крыху спалоханым. Яшчэ хлапчуком Ганефельдт часта бываў у доме саветніка, як і ўсе астатнія, глыбока паважаў гэтага неардынарнага чалавека. І вось цяпер ён выконвае цяжкую, няўдзячную місію. Адвакат Ждановіча адчувае сябе няёмка, нервуецца, усхвалявана перабірае паперы, ледзь стрымліваючы трымценне рук. Ён нават спачувае Клаўзену, аднак выбар зроблены, і Ганефельдт даводзіць справу да канца. А.Душачкін, выконваючы гэтую ж ролю, паводзіць сябе больш упэўнена. Пры знешняй пачцівасці ў яго героі адчуваецца пэўнае нахабства і нават цынізм. Ён прадстаўляе інтарэсы дзяцей Клаўзена не толькі з-за матэрыяльнай выгады, але і таму, што падзяляе іх кланавыя погляды. Хцівы, вёрткі, ліслівы, Ганефельдт А.Душачкіна спалучае халуйскую прыніжанасць і завышаную самаацэнку ўласнай асобы.

Мудры Маціас Клаўзен добра разумее, што адбываецца з адвакатам, таму цярпліва імкнецца дамагчыся ад яго шчырасці. Нарэшце, адкінуўшы казуістычныя выкрутасы, Ганефельдт паведамляе, што ён прызначаны апекуном Клаўзена. Толькі цяпер герой Р.Янкоўскага пачынае разумець жахлівасць, непапраўнасць учынку сваіх дзяцей. Накапленне навальнічнай энергіі дасягае крытычнай кропкі і выліваецца ў моцны непрадказальны выбух. Пачынаецца разгром фамільнай маёмасці... Зверху імкліва апускаюцца вяроўкі, якія круцяцца, выгінаюцца быццам змеі. Сцэну зацярушваюць кавалкі разарваных папер. Чуецца страшэнны грукат. Рэзка апускаецца долу партрэт маці. Усе спалохана чакаюць з'яўлення бацькі. Запознена гучаць усхваляваныя словы Бетыны: "Госпадзе, што мы нарабілі!". Нарэшце выходзіць Клаўзен. Спустошана і абыякава ён звяртаецца да дзяцей: "Дзе вы хаваеце маю труну?". За знешняй стрыманасцю хаваецца гранічнае напружанне. Эмацыйны стан героя вызначае вялікая амплітуда: ад сцішанасці і мяккіх інтанацый да ўзрушанасці і трагічнага рогату. Нібы ў трызненні, Клаўзен абдымае Вольфганга і Бетыну, прыгадвае іх кранальную пяшчотнасць у маленстве і раптам, ачнуўшыся, адштурхвае дзяцей ад сябе. Пякучы боль выліваецца ў гнеўны пратэст супраць жонкі, якая нарадзіла гэтых пачвар. Клаўзен зрывае яе партрэт і ў роспачы кідае яго на падлогу.

Вопытны рэжысёр Б.Луцэнка добра разумее псіхалогію глядацкага ўспрымання, таму дакладна змяняе тэмпарытм дзеяння, кантрастна спалучае драматычныя і лірычныя эпізоды. Канфлікт паміж саветнікам і сям'ёй набірае моцы на фоне развіцця ўзаемаадносін паміж Клаўзенам і Інкен Петэрс. Так узнікаюць у спектаклі сцэны: на вакзале, дзе саветнік прызнаецца дзяўчыне ў каханні; у швейцарскай карчме, калі Маціяс і Інкен уцягваюцца ў карагод іскрамётнага народнага танца; падчас заручын у начной цішыні, сведкам якіх становіцца маўклівае зорнае неба. Усе лірычныя эпізоды Р.Янкоўскі праводзіць на вялікім душэўным уздыме. Ён літаральна свеціцца ад кахання. Гэтага, на жаль, нельга сказаць пра яго партнёрку. Г.Пінкевіч стварае характар бескампраміснай, валявой, сучаснай дзяўчыны, здольнай змагацца за сваё шчасце. Аднак яе закаханасць у Клаўзена дэманструецца больш на ўзроўні тэксту, чым праз унутранае выяўленне пачуцця.

Увогуле згаданыя сцэны адсутнічаюць у п'есе і ўведзены ў спектакль аўтарам сцэнічнай кампазіцыі і рэжысёрам Б.Луцэнкам (перакладчык і літаратурны рэдактар В.Ледзянёў), што не пярэчыць аўтарскай стылістыцы твора і ўносіць у дзеянне неабходную эмацыйную разрадку. Можна, відаць, пагадзіцца і з адмаўленнем ад асобных персанажаў. А вось тэкставае скарачэнне некаторых вобразаў не пайшло ім на карысць. У прыватнасці, адчувальна зменшылася роля Ганны Петэрс, маці Інкен, хоць актрысы Л.Бялінская і З.Асмалоўская, дзякуючы свайму майстэрству, насычаюць характар жывымі, прывабнымі рысамі. Менш пашанцавала А.Дударэнку, выканаўцу ролі пастара Імаса, якая была настолькі скарочана, што фактычна пазбавілася сэнсу. Між тым у п'есе менавіта пастар з'яўляецца духоўнікам Бетыны, і з яго благаславення сям'я Клаўзена здзяйсняе вялікі грэх. У не вельмі спрыяльных умовах апынаюцца акцёры А.Брухацкі (Вінтэр) і А.Корчыкаў (доктар Штайніц). Іх персанажы пераважна функцыянальныя. Аднак выканаўцы пераадольваюць хібы сцэнічнай кампазіцыі і актыўна ўводзяць сваіх герояў у вір сцэнічнага дзеяння. Асабліва гэта ўласціва А.Корчыкаву. Яго доктар Штайніц з'яўляецца маўклівым сузіральнікам падзей, іх своеасаблівым каментатарам. Пры гэтым акцёр прываблівае сваёй унутранай засяроджанасцю, уменнем трымаць паўзу.

Уражвае апошняя сцэна спектакля. Чуюцца раскаты грому, шум навальніцы, спалоханае выццё сабак. Даведзены да адчаю, Маціяс Клаўзен прыходзіць у дом Ганны Петэрс, дзе ён упершыню сустрэў Інкен. Р.Янкоўскі бліскуча перадае душэўны злом свайго героя. Ніякіх акцёрскіх прыстасаванняў. У яго знешнасці, здаецца, нічога не змянілася апрача крыху ўскудлачаных валасоў ды палкі, на якую ён з цяжкасцю абапіраецца. Але цяпер перад намі сапраўды стары чалавек. Р.Янкоўскі пазбягае нават намёку на меладраматызм. У вачах – невыносныя пакуты, адзінота, нясцерпны боль. Крушэннем усіх ілюзій, глыбіннай узрушанасцю Маціяс Клаўзен у апошняй сцэне нагадвае шэкспіраўскага Ліра. Хвіліны вар'яцкага забыцця змяняюцца прасвятленнем, дакладнасцю думкі. З гранічнай яснасцю герой вымаўляе: "Я прагну захаду." Перадсмяротныя словы стомленага жыццём, зламанага чалавека падхоплівае стогн і плач аргана. Вакол бацькі збіраюцца дзеці – апошні, пахавальны здымак у сямейны альбом. Яны непрыкметна выштурхоўваюць Інкен, якой няма месца ў іх арыстакратычным асяроддзі. Напэўна, на пахаванні дзеці будуць плакаць, гаварыць пранікнёныя словы і наўрад ці ўсвядомяць, што менавіта яны сталі забойцамі бацькі.

Спектакль "Перад заходам сонца" гучыць надзіва сучасна. Без асаблівых пастановачных вынаходстваў, ён захапляе цудоўным акцёрскім ансамблем, тым, што прымушае гледача зазірнуць у тайнікі сваёй душы, даць маральную ацэнку ўласным учынкам.

Фота А.Спрынчана.

Сцэна са спектакля.

Стол, халадзільнік, курыца, чалавек

Фестываль сучаснай харэаграфіі ў Тэатры Піны Бауш

Таццяна РАТАБЫЛЬСКАЯ

Ратабыльская Таццяна Анатольеўна – тэатральны крытык, кандыдат мастацтвазнаўства. Скончыла Ленінградскі інстытут тэатра, музыкі, кіно. Жыве і працуе ў Германіі. Рэгулярна выступае ў перыядычных выданнях Германіі, Беларусі, Расіі з артыкуламі пра тэатр.

Тэатр танца ў Германіі, ды і ўвогуле ў Еўропе, – цяпер такая ж звыклая з'ява, як тэатр драмы, оперы або кабарэ. Пасля 25-гадовай дзейнасці Піны Бауш, вядома. Пачынаючы амаль што са скандальных пастановак канца 1970-ых, яна заваявала спачатку Парыж (яе прэм'еры штогод адбываліся на лепшых парыжскіх сцэнах), а потым і больш кансерватыўную Германію.

Піна Бауш адданая сваім прыхільнасцям і звычкам. Таму, нягледзячы на шэраг выдатных прапаноў, яна пакінула невялічкі заходненямецкі горад Рурскага басейна Вупертaль, які праславіўся сваім заапаркам, домам-музеем Энгельса і ледзь не адзіным у Еўропе падвесным трамвайчыкам. Спачатку кіравала балетнай часткай опернага тэатра, а потым арганізавала самастойны Тэатр танца Піны Бауш. Яе трупа засталася інтэрнацыянальнай і вандруе па ўсім свеце. Большая частка спектакляў (звычайна ў рэпертуары іх 14 – 15) іграецца не ў Вупертaлі, а ў іншых месцах: Сіднеі, ЕХРО-Ганаверы, Балоньі, Рыме, Палерма, Парыжы, Афінах, на Тайвані. Толькі штогадовую веснавую прэм'еру рэпеціруюць і паказваюць у Вупертaлі. Білеты на спектаклі імгненна раскупляюцца загадзя, за чатыры месяцы. Вупертaль для Піны Бауш – дом і пастаянная рабочая лабараторыя. Менавіта ў рэпетыцыйнай зале «Ліхтэрнбуш» нараджаюцца і адпрацоўваюцца ўсе яе «штокі». Апроч таго, у распараджэнні Піны Бауш заўсёды ёсць дзве сцэнічныя пляцоўкі: даволі старамодная сцэна опернага тэатра і мадэрнізаваная драматычнага.

«Вясна свяшчэнная». Тэатр Піны Бауш.

Два разы Піна Бауш збірала фестываль сяброў у сябе дома: тры гады таму, на 25-гадовы юбілей антрэпрызы, і на пачатку мінулага сезона. Вупертальская фестывалі цікавыя тым, што на іх, апроч усяго іншага, можна адразу пабачыць шмат спектакляў самой Піны Бауш. На апошнім фэсце, напрыклад, танцавальны тэатр Вупертaля паказаў пяць харэаграфій, зробленых у розныя дзесяцігоддзі: «Ідзі патанцуй са мной», «Сем смяротных грахоў» – канца 70-ых; кампазіцыі «1980», «Мазурка Фога» і «Агуа» – апошніх гадоў. Фестываль праходзіў на двух асноўных пляцоўках: Оперы і Драмы, а таксама на дадатковых сцэнах евангелічнай царквы, у кафэ «Ада». Два вячэрнія паказы і начная музычная праграма для жадаючых, і так амаль месяц. На кожны спектакль з'язджалася публіка з заходнегерманскіх гарадоў. Сувязь паміж гарадамі цудоўна наладжаная. Можна хуткасная электрычкай даехаць да вупертальскага тэатра з Кёльна, Бона, Дюсельдорфа за 20 – 40 хвілін.

Атмасфера фестывалю – самая дэмакратычная. Ніякага журы або «сёмага гатунку» чыноўнікаў, білетныя прывілеі толькі для прэсы і акцёраў. Часам, як гэта здараецца і ў нас, адбываліся збоі. То спектакль затрымліваецца, то тэхніка не працуе. Публіка цярпліва трывае ўсё. Амаль кожны паказ суправаджаюць авацыі. І ёсць за што. Тут сабраўся квет танцавальнага свету. Саша Вальтц, Мэг Сцюарт, Анна Лагуна, Матс Эк, Сабіро Тэшыгавара і іншыя. Сама Піна Бауш выглядала незвычайна разнастайнай, кожная харэаграфія – іншы стыль, іншая эстэтыка. Асабліва моцнае ўражанне выклікала ўзноўленая пастаноўка 1977 года «Ідзі патанцуй са мной».

...Чорна-белая сцэнаграфія Рольфа Борцікі (заўчасна памерлага таленавітага сцэнографа, сааўтара амаль усіх спектакляў Бауш другой паловы 1970-ых) мае магутны, амаль міфалагічны сэнс. Белая гладкая падлога стужкавай горкай імкнецца да задніх каласнікоў сцэны. Па падлозе можна з'язджаць, як па лёдзе. Яна завалена гарой бярозавага вецця і ссечаных дрэў. Неўзабаве асобныя бярозы падымуцца і зноў упадуць, а ў фінале выдраныя з каранямі дрэвы цяжка грымнуцца аб зямлю як сумны вынік пражытага жыцця герояў, што не знайшлі «глебы для існавання». Людзі караскаюцца па гладкай паверхні горкі, але не дасягаюць вышыні і з'язджаюць долу. Гэта метафара бясконцых надзей і пошукаў чалавекам жыццёвага сэнсу, ягоных памкненняў вырвацца за межы абумоўленага існавання. Героі спектакля – Мужчына і Жанчына. Ён (Урс Каўфман) – высокі, у белым касцюме і капелюшы; Яна (Джо-Ан-Эндзікот) – імклівая, энергічная, у чырвонай сукенцы. Ён множыцца, тыражуецца ланцужком мужчын у чорных касцюмах, яна – шэрагам спяваючых свае сумныя песні дзяўчат...

Гэты спектакль – пра мары, якія не адпавядаюць рэчаіснасці; міфалагічнае дзеянне ў замкнёным коле жыцця і кахання. Музычная і драматургічная асновы – старажытныя народныя песні і гульні: ад дзіцячай прыказкі – да сярэдневяковых напеваў. Іх выконваюць дзяўчаты паасобку або паўтараюць усе разам. Нарэшце саліруючы рэфрэн – народная песенька «Ідзі патанцуй са мной» – гучыць як заклік да кахання, да радасці, да пошукаў шчасця... Цікава, што ні змест, ні харэаграфія гэтага амаль што дваццацігадовай даўніны спектакля не састарэлі. Ды і галоўную ролю ў ім, як і на прэм'еры 1977 года, выконвае спецыяльна запрошаная балерына Д.-А. Эндзікот. Яе эксцэнтрычная індывідуальнасць неадночы станавілася цэнтрам, жаночым «ядром» спектакляў Бауш.

Піна Бауш адкрыла для сучаснікаў новы эмацыйны і падсвядомы свет, звычайна напаўзабаронены для староннягa вока. Харэограф лічыць, што танцу належыць усё, увесь свет: пачуццёвы цялесны штодзённы вопыт, дзіцячыя ўспаміны, падсвядомыя жаданні – усё выяўляецца праз ледзь заўважныя або шырокія і рэзкія рухі, жэсты, павароты галавы. Некаторыя яе спектаклі ўвогуле створаныя на пластыцы «хады» як дамінанты ў выяўленні жыцця чалавечага цела і душы. Акцёры ходзяць басанож або ў туфлях на высокіх абцасах; яны скачуць, караскаюцца на сцены, «лётаюць у паветры» або спакойна ляжаць на падлозе. Гэта таксама мае дачыненне да танца. Піна Бауш далучае да сваіх харэаграфічных палотнішчаў словы, музыку, пантаміму, спевы, крыкі, драматычныя сцэнкі, анекдоты і іншае... Яе спектаклі створаны на мяжы драматычнага тэатра і танца-мадэрн. Піна Бауш уводзіць паняцце «танцавальны тэатр» у сучасную эстэтыку.

Адным з аўтарытэтных імёнаў у сучаснай харэаграфіі з'яўляецца Сабіро Тэшыгавара. Ён – японскі танцор з класічнай адукацыяй і скульптар – разам з Кай Міята ў 1985 годзе арганізаваў міні-ансамбль з мэтай пошуку новай формы характва. Як харэограф Тэшыгавара адкрыты ўсім стылям, ад класічнага танца да перформансу. Ён кажа, што ў працэсе стварэння харэаграфіі для яго больш важна ясна паставіць пытанне, паразважаць над праблемай, чым вырашыць яе. Свядомая гульня, балансаванне паміж пытаннем і адказам, ускладненне праблемы, увасобленай у танцы, стварылі яму імя. Ён знакаміты не толькі харэаграфіямі, пастаўленымі ў Японіі, ён шмат працуе як запрошаны харэограф у балетных трупах Франкфурта, паўднёвай Германіі, у Нідэрландскім тэатры танца.

На фестываль у Вупертaль ён прывёз кампазіцыю з трох частак «Абсалютны нуль», у якой шукае формы антыруху, стану спакою. Асацыятыўная відэападказка першай часткі – кветка, што гойдаецца на экране. Расліны, як вядома, пазбаўлены руху. Але гэта не азначае адсутнасці энергіі або патэнцыяльнага дзеяння. Тэшыгавара паказвае формы энергіі, якая шукае выйсця, дасягаючы эфекту стрыманага электрычнага разраду. Як гэта ні дзіўна, менавіта такімі словамі можна апісаць ягоны танец. Знешнасць танцора незвычайна выразная, нібыта вылепленая скульптарам: буйная лысая галава, адтапыраныя і спецыяльна падсвечаныя вушы, рэзкія рысы твару, крохкая, апранутая ў чорнае постаць. Рухі стрыманыя, з элементамі пантамімы. Раскаардынаваныя рукі і ногі рухаюцца паасобку. Ён можа паказаць што заўгодна: электрычны ток, тэлефон, маланкавы разрад... У першай частцы акцёр уражвае бліскучай, але да часу беспачуццёвай тэхнікай.

Асацыятыўная відэападказка другой часткі – безупынная мітусня натоўпу на экране, асэнсаваная танцорам як адсутнасць руху. Ёй супрацьпастаўлены гранічна сканцэнтраваны спакой чалавека на сцэне. Дзве постаці, жанчыны і мужчыны, павольна рухаюцца адна да адной, але абедзве – у стане спакою, кожная засяроджана на сабе. Павольна рухаюцца, нібы абдымаючы прастору, толькі рукі.

Трэцяя частка – не проста абстрактны пошук ідэальнага стану, не толькі фармальны пошук энергетычных форм, але і разгорнутая метафара. Адна з відэакарцін – гэта фота вальсуючай пары 1950-ых. Тэшыгавара пад тую ж музыку таксама спрабуе станцаваць вальс. Атрымліваецца нейкая саркастычная сумесь: рухі вальса перапыняюцца паралічам, пераходзяць у гратэск. Ягоны герой не можа паўтарыць згубленую формулу характва. Ён выконвае сучасны танец безвыходнасці і адчаю, дзе замест слоў – мычанне, а замест музычных гукаў – скрыгатанне... Фінал – лямант чалавека, які гіне ў коле адзіноты і аўтаматызму.

Адваротным бокам гэтага грукату і ляманту з'яўляецца раптоўная цішыня. Мы ўслухоўваемся ў яе разам з танцорам, які чорнай бязрукай статуэткай нерухома застыў на фоне блакітнага экрана. Ды толькі пасля абсалютнага нішто пачынаецца новае жыццё. Пасля апакаліптычнага грукату і смяротнага спакою зусім па-іншаму ўспрымаецца музыка Моцарта (Канцэрт для кларнета з аркестрам). Гармонія гукаў і гармонія рухаў. У гэтым ёсць надзея і жыццё.

На фестывалі я ўпершыню ўбачыла работу знакамітага харэографа Матса Эка. Сын шведскай танцоўшчыцы-харэографа і акцёра, ён вывучаў танец-мадэрн у Нью-Йорку. Працаваў рэжысёрам у тэатры марыянетак і Каралеўскім драматычным тэатры, а потым узначаліў кампанію маці Gullberg Ballet і хутка стаў адным з самых запрашаных і жаданых харэографаў свету. Ён праславіўся сваімі правакацыйнымі балетамі не толькі ў Стакгольме, але і за мяжой, у шматлікіх балетных і танцавальных кампаніях. Сярод лепшых ягоных пастановак – «Святы Георгій і Дракон» (1976), «Дом Бернарды Альбы» (1978), «Чатыры пары года» (1978), «Жызель» (1982), «Кармэн» (1992). На фестываль у Вупертaль ён прывёз некалькі мініяцюр, зробленых для салістаў буйных еўрапейскіх калектываў – Парыжскай нацыянальнай оперы, Лонданскага каралеўскага балета, а таксама сцэны ў выкананні Стакгольмскага балета. У прыватнасці – са знакамітай «Кармэн».

«Апартаменты». Парыжская нацыянальная опера.

Зусім іншага плана мініяцюры «Апартаменты» і «Жанчына з вадой». Гэта бліскучыя па тэхніцы і сэнсавых асацыяцыях паядынкі чалавека з рэчамі (дзвярыма або сталом) і – з самім сабой. Цікава, што яны зроблены для прыма-балерын класічнага балета Лондана і Парыжа. Віртуозы-салісты шукаюць магчымасці выказвацца праз сучасную харэаграфію і танцавальны тэатр.

Моцнае ўражанне зрабіла на мяне харэаграфія Сашы Вальтц. Яна бязмежна пашырае магчымасці чалавека-танцора на сцэне. Яе бясслоўны тэатр руху паказвае тое, што выказваюць словамі Бекет, Іанеска, Жэнэ. Яна прывезла першую частку трылогіі «Travelogue» пад назвай «Без дваццаці восем». У глыбіні пустой сцэны паласатая напаўвыгарадка жытла: дзверы, стол, стары халадзільнік. Кухня... Пяць чалавек, два мужчыны і тры жанчыны (у тым ліку Саша Вальтц) танцуюць штодзённы рытуал жыцця. Напачатку дзеянне кружыцца вакол стала. Харэаграфія захапляючая: бытавыя рухі, чаканне, стамляльны сум за сталом – пратанцаваныя рукамі, галавой, нагамі. Хтосьці пахіснуўся, назірае за лыжкай, хтосьці азірнуўся, у некага ўпала рука са стала... Разаслалі і пакамячылі абрус, прынеслі батон, пачалі ганяцца за батонам, потым дзеляць крошкі. Усё гэта ў хуткім, дакладным рытме. На нашых вачах бытавыя жэсты ператвараюцца ў танец, а імклівыя паўторы ствараюць адчуванне абсурду. Акцёры рухаюцца то разам, то паасобку, у кожнага не толькі свая партыя, але і свой стыль.

У наступным эпізодзе прадметам жадання робіцца дзверы. На апусцелай сцэне дзве танцоўшчыцы: Такако Сузукі і Саша Вальтц. Дзверы – адначасова і перагародка, і рэч, што абуджае цікаўнасць. У яе стукаюцца, перад тым як заходзяць адзін да аднаго, да яе падкрадваюцца, каб падслухаць, яе расчыняюць. І ўсё зноў пераходзіць у жорсткі танец, пакуль адна з танцоўшчыц сама не ператвараецца ў дзверы.

...Напаўцемра. Саша Вальтц ляжыць на стале, танцуе толькі нагамі, уяўляючы

знаёмства, спакусу, аддаленне і набліжэнне. Ніякай грубай эротыкі або цукровых пацалункаў ды абдымкаў. Усё лаканічна, падпарадкавана рытму. Гэты цудоўны начны дуэт скончыўся разладам, жорсткасцю. Яны кідаюць адзін аднаго на стол. Пад стол. Колькі магчымасцей мае звычайны прадмет!... Як станцаваць бяссонніцу, калі гудзенне швейнай машынкі за сцяной даводзіць да вар'яцтва? Француз Насэр Мартэн-Кусэ з выдатнай, быццам гутаперчавай тэхнікай, можа паказаць гэта не падымаючыся з ложка. Прадметы і рэчы ў спектаклі набываюць новае значэнне, становяцца то сябрамі, то ворагамі чалавека, залежна ад магчымасці ўключэння матэрыі ў танцавальна-гульнёвае кола акцёра. Апроч батона, дзвярэй, ложка і стала, прадметам жадання ў адной з групавых сцэн становяцца стары халадзільнік і курыца ў ім. Кожны спрабуе ўзлезці на халадзільнік, адштурхнуць іншага, адкрыць дзверцы, не дапусціць суседа. Але ўсё гэта – у танцы.

Фінальная сцэна – вакол стала і халадзільніка – у сціслым выглядзе паўтарае тэмы і рухі з першых сцэн, але ў іншай, марыянетачна-гратэскавай пластыцы. Пакуль тыя, што чакаюць за сталом, ледзь не трацяць прытомнасць ад суму, Такако Сузукі «змагаецца» з халадзільнікам і пустымі бутэлькамі: перабірае бутэлькі і падае; звон шкла – і падзенне... І так, да бясконцасці паскараючы тэмп, пакуль жыццёвы рытуал не даходзіць да абсурду.

Харэаграфія Сашы Вальтц створана з тонкіх жыццёвых назіранняў, «сфармуляваных» у танцы. Гэты нямецкі харэограф-рэжысёр нарадзілася ў Карлсруэ, атрымала адукацыю спачатку ў Германіі (школа Мэры Вігман), потым у Амстэрдаме і Нью-Йорку. Разам з Дохен Яндык яна стварае кампанію ў 1993 годзе і на працягу трох гадоў працуе над трылогіяй «Travelogue», першую частку якой мы бачылі на фестывалі. Працуе ў Берліне, з 1999 года ўваходзіць у мастацкае кіраўніцтва Тэатра на плошчы Леніна. Адзін з яе эксперыментальных праектаў – руска-нямецкая пастаноўка «На зямлі». Яе апошні па часу праект называецца «17-25.4 (Дыялог-2001)».

Можна сказаць, што новы напрамак тэатра танца, распачаты Пінай Бауш 25 гадоў таму назад, мае выдатны працяг. Развіваецца ў розныя эстэтычныя і геаграфічныя бакі. Фестываль пацвердзіў гэта яшчэ раз.

Пераклад з рускай мовы.
Фота Таццяны Ратабыльскай.

Міхаіл Пятроў: «Дзеці заўсёды застаюцца дзецьмі, як і ружы, калі б яны ні раслі»

Талочка Вікторыя Яўгенаўна *– журналіст. Скончыла Беларускі дзяржаўны універсітэт. Працуе загадчыкам літаратурнай часткі Беларускага тэатра юнага гледача.*

Акцёр тэатра і кіно, народны артыст Беларусі Міхаіл Пятроў – асоба адметная ў тэатральным мастацтве. Нягледзячы на тое, што ён і ягоная творчасць заўсёды былі прыцягальныя для журналістаў і крытыкаў, разгадана толькі частка ягонага непаўторнага таленту. Гэтую няўлоўнасць ствараюць уяўная прастата і лёгкасць, з якімі ён інтэрпрэтуе кожны сцэнічны вобраз. Тым не менш, ягоным персанажам ніколі не бракавала глыбіні і індывідуальнасці. І потым, ён – акцёр дзіцячага тэатра, а гэта крыху іншае існаванне, якое не вычэрпваецца толькі акцёрскімі здольнасцямі.

За доўгае творчае жыццё ў яго не было роляў, якія можна было б не заўважыць. Максім з "Папараць-кветкі" І.Козела, Марат з "Марата Казея" В.Зуба, Соцкі з "Прымакоў" Я.Купалы, Труфальдзіна з "Зялёнай птушкі" К.Гоцы, Гонзік з "Казачнага доміка" М.Стэгліка і, канешне, блазен Фэста з "Дванаццатай ночы" У.Шэкспіра – усе яны своеасаблівыя вехі ў жыцці тэатра і ў творчым лёсе акцёра.

Міхаіл Пятроў стварыў шэраг выдатных вобразаў на сцэнах Рускага драматычнага тэатра і Тэатра імя Янкі Купалы, паспрабаваў сябе ў рэжысуры – і зноў поспех. Аддаючы належнае лічбам, варта адзначыць, што на тэатральных падмостках ён сыграў каля 170 запамінальных роляў, а ў кіно – 70. Што да мяне, дык я заўсёды імкнулася зразумець, адкуль столькі святла, весялосці, праменістасці і нават гарэзлівасці ў вобразах, створаных Міхаілам Пятровым. А яшчэ мяне цікавілі ягоная мэтанакіраванасць, неўтаймоўнасць і тое, што дае сілу для новых творчых пошукаў.

«Казачны домік». Аленяня Гонзік. 1960 г.

Міхаіл Пятроў: – У дзіцячым тэатры я працую з 1960 года і ведаю, што дзеці заўсёды дораць акцёрам маладосць. Іграць для дзяцей – гэта вельмі сур'ёзная справа, тут немагчыма, ды і нельга дазваляць сабе якую-небудзь слабінку. Маўляў, я з імі трохі пагавару, павесялю іх, насмяшу, яны парагочуць, і ўсё – справа зроблена. Ні ў якім выпадку! З дзецьмі трэба быць шчырым, іх нельга падманваць. Да таго ж, важна заўсёды быць у добрым настроі, таму што калі ты злы ці кожную хвіліну пракручваеш у галаве нейкія свае праблемы, што ты дзецям перадасі?

– Атрымліваецца, што вельмі складана працаваць для дзяцей?

– Гэта вельмі адказная і тонкая праца, але вельмі цікавая. Яна патрабуе винаходлівасці. Дзеці могуць нечакана губляць увагу, адключацца ад таго, што робіцца на сцэне. Калі я бачу, што яны пачынаюць шумець, гаманіць, то не фарсірую ігру, як гэта робяць некаторыя акцёры, а спрабую знайсці нейкі сродак, каб зноў іх захапіць. Калі рыхтую ролю, прадбачу тыя месцы, дзе дзеці могуць страціць цікавасць, і тады абавязкова ўжываю нечаканы ход – і звычайна гэта спрацоўвае. Напрыклад, у спектаклі Юрыя Бярозы «Шукай ветру ў полі» ад курачкі Рабы, якую з'ела Баба, застаюцца тры рэчы: грабеньчык, костачка і пёрка. Я не мог проста ўзяць гэта ўсё і пакласці ў кішэню, мне здавалася, штосьці павінна быць зроблена неяк іначай. І тады змайстраваў з гэтых рэчаў нешта накшталт цацачнай курачкі. Юрый Бяроза мне казаў потым: «Каму гэта патрэбна? Ты зацягваеш спектакль!» Але я фізічна адчуваў, як дзеці ў гэтым месцы заўсёды напружана сочаць за мной і маімі рухамі.

– Міхаіл Уладзіміравіч, на сваім вяку вы бачылі такую колькасць дзяцей, што і ўявіць немагчыма. Чым яны адрозніваюцца?

– Сённяшнія дзеці адрозніваюцца ад дзяцей 60-ых, 70-ых і іншых гадоў толькі тым, што яны лепш апранутыя і больш свабодныя ў паводзінах. Так, на іх звалілася вялікая колькасць усялякай тэхнікі – камп'ютэры, плэеры і г.д. Але дзеці заўсёды застаюцца дзецьмі. Як і кветкі: ружа заўсёды ружа, калі б яна ні расла. Галоўнае, не трэба дзяцей таптаць. Яны заўсёды шчыра ўспрымаюць мастацтва, адкрываюць душу для харавства, смяюцца і радуюцца.

– Чым, на ваш погляд, тэатр можа прывабіць дзяцей, разбэшчаных замежнай маляўнічай кінавідэапрадукцыяй?

– Тэатр, у адрозненне ад фільмаў і камп'ютэрных гульняў, жывы. Акцёры – жывыя людзі, якія знаходзяцца блізка, літаральна перад вачыма; зала дыхае... Гэта заўсёды актуальна, бо ніхто не хоча есці штучны яблык, якім бы прыгожым ён ні быў. Іншая справа, што дзяржава павінна дастаткова фінансаваць дзіцячы тэатр, бо дзіцячы тэатр не можа быць бедным. А Тэатр юнага гледача патрабуе асаблівага клопату.

– Звычайна маладыя акцёры выкарыстоўваюць дзіцячыя тэатры як стартавую пляцоўку. Яны быццам бы вырастаюць з дзіцячага тэатра. Чаму вы так і засталіся ў ТЮГу?

– Мне неаднойчы прапаноўвалі перайсці ў іншыя тэатры. І я б мог мець больш высокі заробак, хутка атрымаць кватэру, машыну і г.д., ды заўсёды лічыў, што не трэба раскідвацца. Да таго ж, ведаеце, дарослыя ў глядзельнай зале мяне не хвалююць. Вось калі бацькі, што прыйшлі разам з дзецьмі у тэатр, самі праз пяць хвілін ператвараюцца ў дзяцей, – тады мне цікава.

– Вы працуеце ў ТЮГу 42 гады. Якія пачуцці ўзнікаюць, калі згадваеце гэтую лічбу?

– Жахліва неяк, аказваецца, я працую ўжо 42 гады! Збоку гэта выглядае нават дзіўна: чаго гэта ён працуе так шмат, можа, ён нейкі апантаны? Вось 22 гады ці 25 – гэтая лічба выклікае нейкую павагу, а 42, здаецца, вышэй за чалавечае разуменне.

– Калі вы скончылі тэатральны інстытут, дык свядома імкнуліся да вялікага поспеху, да прызнання?

– Так, але я разважаў прыблізна такім чынам: «Калі я працую, то мушу працаваць добра, і калі іграю на сцэне, то гэта павінна быць вартым таго». Але ролі мне лёгка даваліся. Я не імкнуўся да званняў, таму што разумеў: званню трэба адпавядаць. А калі ты яго зубамі выдраў, але яму не адпавядаеш, дык які ў гэтым сэнс? Лічу, што мой творчы лёс склаўся ўдала, я заўсёды быў запатрабаваны, у мяне была творчая годнасць, і я не баяўся выбіраць. Так бы мовіць, за талерачку супу не згаджаўся... Галоўнае, каб роля была цікавая, грошы мяне не турбавалі.

– А што такое цікавая роля ў вашым разуменні?

– Гэта роля, якая добра напісана аўтарам, якую аўтар выдатна раскрыў. Калі даводзіцца іграць асобу і вобраз патрабуе разгадкі, калі я ведаю, што гэтай роляй магу шмат паведаміць гледачам, калі ведаю, каго іграю. Ніякія шыкоўныя касцюмы і бліштчынкі не зробяць персанаж лепшым, калі ў ім адразу не было сэнсу. Вось гэты сэнс я заўсёды шукаю. Цікава, што ролі ўсялякіх дзядуляў мне пачалі даваць вельмі рана. І справа не ў тым, што на маім твары цудоўна глядзеліся барада ды зморшчынкі, і я мог выдатна сыграць старога. Я адкрываў нешта асаблівае ў старых. Старыя вельмі блізкія да дзяцей, невыпадкова ж дзядулі і бабулі сябруюць з унукамі.

– Звычайна акцёры марацъ пра нейкія значныя ролі сусветнай ці айчыннай класікі. Ці ёсць такія мары ў вас?

– Нічога падобнага! У тым сэнсе, што я ведаю сабе цану, ведаю, што магу сыграць Атэла ці караля Ліра, але яшчэ ведаю, што ў дзіцячым тэатры няшмат роляў такога кшталту, а пакідаць ТЮГ я не збіраюся.

– Ці лічыце вы, што маладых акцёраў трэба спецыяльна рыхтаваць для працы ў дзіцячым тэатры?

– Для такой працы трэба адбіраць найбольш рухавых, гнуткіх акцёраў, вельмі музыкальных, сінтэтычных, здатных авалодаць шырокімі жанравымі магчымасцямі дзіцячага тэатра. Менавіта ў дзіцячым тэатры найбольш выяўляецца ўзровень таленту акцёра. Каб утрымліваць увагу, трэба мець нейкую асаблівую энергетыку. Не ў кожнага атрымліваецца іграць для дзяцей. Невыпадкова, калі казкі для дзяцей ставяць у «дарослых» тэатрах, іграюць неяк прыблізна. Гэта вельмі дрэнная практыка, яе трэба пазбаўляцца. Ды і непрафесійна гэта – ставіцца да дзіцячага рэпертуару несур'ёзна.

«Шчаслівыя жабракі». Брыгела.

«Шукай ветру ў полі». Дзед. 1978 г.

– Што б вы пажадалі маладым акцёрам, якія толькі прыйшлі на прафесійную сцэну?

– Па-першае, працаваць. Акцёры павінны добра засвоіць, што тэатр – гэта заўсёды нейкая ахвярнасць. У акцёраў ніколі не бывае шмат грошай, але каб быць паспяховым, трэба ісці за жыццём, быць сучасным і нават трошкі наперадзе часу. Трэба імкнуцца да таго, каб цябе любілі і ўспрымалі простыя людзі. І калі цябе шануюць білецёры і гардэробшчыцы, якія чуюць глядацкія водгукі і заўвагі, – гэта насамрэч поспех.

– З якімі пачуццямі вы сёння выходзіце на сцэну, ці змяніліся яны з цягам часу?

– Усё адбываецца так сама, як і раней. Для мяне ў мастацтве заўсёды існуюць аўтарытэты. І перад сабой я ўсё роўна некага бачу. Лічу, што інакш немагчыма. Калі ты будзеш бачыць перад сабой пустэчу, а сябе лічыць першым і лепшым, то ты ніколі нічога не створыш. У маладосці я выходзіў на сцэну вельмі лёгка, добра рыхтаваўся, але не накручваў сябе псіхалагічна. Я мог размаўляць з кім-небудзь за кулісамі і сачыць за дзеяннем, а калі была мая рэпліка, хутка пераключаўся. Але тады я быў малады і больш самаўпэўнены. Цяпер больш сур'ёзны і асцярожны, але адказнасць была і ёсць заўсёды. Пакуль не адчуваю сябе акцёрам ва ўзросце. Кожны хоча думаць, што яшчэ не вечар, і я стараюся не думаць пра гэта. А што да вынікаў, дык лічу, што мая справа – працаваць, а вынікі няхай крытыкі падводзяць.

Гутарыла Вікторыя ТАЛОЧКА.

Фота з архіва тэатра.

Фільмы – варыянты ўласнага лёсу

Творчы абрыс дакументаліста Міхаіла Жданоўскага

Вольга НЯЧАЙ

***Нячай Вольга Фёдараўна** – кіназнавец, доктар мастацтвазнаўства. Працуе ў Інстытуце мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору НАН РБ. Аўтар шматлікіх кніг па кінамастацтву – «История белорусского кино» (адзін з аўтараў), «Борьба идей в киноискусстве мира», «Телевидение как художественная система», «Большой мир малого жанра», «Развитие белорусского телевидения», «Основы киноискусства» (сумесна з Г.Ратнікавым).*

Як прыходзяць да сваёй прафесіі, да сваёй творчай індывідуальнасці дакументалісты? Вядома, кожны па-свойму. На лёс мастака ўздзейнічае многае – у тым ліку і яго генная памяць. Міхаіл Андрэевіч Жданоўскі нарадзіўся ў 1939 г. у станіцы Пашкоўская Краснадарскага краю. Дзед, з роду Жданоўскіх, што жылі ў Польшчы, пад Лоддзю, быў сасланы ў Сібір і ў 1937 г. расстраляны. Бацька скончыў мастацкае вучылішча ў Краснадары. У 1948 – 1953 гг. быў рэпрэсаваны як вораг народа. Рана памёр. Маці працавала як мастачка па роспісу тканін. З ёю Міхаіл пераязджаў у розныя мясціны: яны жылі ў Краснадарскім краі, на Далёкім Усходзе, у Маскве.

У Данецку Жданоўскі стаў студэнтам політэхнічнага інстытута, але не закончыў вучобу. У 1966 г. паступіў ва Усесаюзны дзяржаўны інстытут кінематаграфіі, у майстэрню І.Капаліна. Маладыя «геніі» часам уступалі ў канфлікт са сваім майстрам-«традыцыяналістам». Але ў цэлым ВГІК – «гэта святое», лічыць Жданоўскі. Яго курсавая работа была рамантычнай (пра дзяўчыну, якая марыць стаць капітанам) і здымалася на Беларусьфільме. Яна спадабалася тагачаснаму кіраўніку студыі «Летапіс» Барысу Сарахатунаву.

У 1972 г. Жданоўскі закончыў вучобу ва ВГІКу. Паколькі ён быў «правінцыялам» і сам, без пратэкцыі паступіў у гэту прэстыжную ВНУ, застацца ў Маскве яму не выпадала. Яму прапаноўвалі размеркаванне ў Ташкент, Арджанікідзе, нават у Ленінград. Паступіла прапанова і ад Беларусьфільма. Так Жданоўскі апынуўся ў Мінску, дзе працуе ў беларускай дакументалістыцы ўжо 30 гадоў. Сёння ён – лідэр «Летапісу», майстар Белвідэацэнтра, найбольш значная фігура нашага дакументальнага кіно. Ён спрыяў таму, што назва «Летапіс» не знікла з экраннай прасторы, імкнуўся, каб нацыянальнае кіно працягвала ствараць экранны партрэт народа. Уласныя яго «знакавыя» фільмы больш за ўсё звязаны з беларускай мастацкай культурай.

Рэжысёр Міхаіл Жданоўскі.

ВОБРАЗЫ ЛІТАРАТУРЫ

Як вядома, беларуская літаратура – найбольш моцная плынь нацыянальнай мастацкай культуры. Міхаіл Жданоўскі ў сваёй творчай біяграфіі неаднойчы сутыкаўся з беларускімі пісьменнікамі і іх творчасцю. У 1982 г. ён зняў фільм **«Максім Танк»** паводле сцэнарыя М.Арочкі. Славуты паэт спачатку не хацеў здымацца. У яго была нейкая ўнутраная перасцярога, патаемная думка: «Здымешся – хутка памрэш». Так ён прызнаўся ўжо падчас здымак. Але потым гэта прайшло. Як успамінае Жданоўскі, з Танкам вельмі цікава было размаўляць, назіраць за ім.

Здымкі адбываліся на радзіме пісьменніка, у яго натуральным асяроддзі – на Мядзельшчыне. У аб'ектыў кінакамеры трапляе няшмат з таго, што бачыць вока кінарэжысёра. Жданоўскі сёння ўспамінае пра тое, што ўразіла яго тады ў вялікім паэце. Танк расказваў пра свой незвычайны лёс, і рэжысёр пачынаў разумець, як многа патаемнага, нявыказанага жыве ў чалавеку, а тым больш у такім таленавітым. Яго ўнутранае «я» часам не мае знешняга выхаду.

Танк думаў пра смерць. Ён рыхтаваў музей у бацькоўскім доме, дзе жыў ягоны брат. Збіраў свае кнігі, прыносіў лаўкі. Казаў: «Ну, памру, дык лепш пакуль сам збяру ўсё». Уразіў рэжысёра і брат паэта – Фёдар, унікальная асоба, зносіны з якім былі каштоўнымі і захапляючымі. Беларуская мова ў яго вуснах здавалася музыкай.

Танк, як успамінае Жданоўскі, быў чалавек далікатны, вялікі гумарыст. Ён паступова, непрыкметна ўводзіў рэжысёра ў духоўныя глыбіні беларускай культуры, чытаў уголас любімыя вершы. Расказаў з гумарам, што пабываў у Італіі ўжо пасля таго, як напісаў свой славуты верш «Аве, Марыя», дзе стварыў пяшчотны і прывабны вобраз маладой манашкі. Гэта была яго творчая фантазія, летуценне, паэтычнае ўяўленне. Думаў, калі прыехаў нарэшце ў Італію: «Пабываю ў Ватыкане, пагляджу, як там і што».

Танк быў нечаканы чалавек, умудроны, вельмі глыбокі. Здымачная група жыла тады ў Мядзелі, на хутары. Гэта былі родныя мясціны Танка. Паэта здымалі на ягонай дачы, слухалі яго паэму пра Нарач – «Нарачанскія сосны». Былі на могілках, дзе пахаваны продкі. Даведаліся падрабязнасці знаходжання паэта ў віленскай турме «Лукішкі», дзе ён сядзеў у 1933 – 1934 гадах. У Вільні, расказваў Танк, у турме былі яго паплечнікі, з якімі ён захаваў сувязі на гады. Часам нейкія «сялянскія» дэталі здзіўлялі кінарэжысёра. Напрыклад, запомнілася, як Танк купляў у магазіне на Нарачы мех (!) хлеба, клаў у машыну і спакойна вёз на дачу. Абаяльнасць асобы паэта была вялікая. Спакойна, тактоўна ён адкрываў маладому чалавеку старонкі гісторыі і культуры.

«Сустрэча з такой асобай – падарунак лёсу», – лічыць Міхаіл Жданоўскі.

Экранны расказ пра беларускіх літаратараў кожны раз патрабаваў ад рэжысёра паглыблення ў асаблівы свет паэтычных вобразаў, адчування непаўторнасці творчай асобы. Здымаючы па свайму сцэнарыю фільм пра паэта-дэмакрата Францішка Багушэвіча **«Там, за Кушлянамі, снег...»** (1996), рэжысёр разам са сваім калегам – аператарам Сяргеем Пятроўскім – імкнуліся пайсці нетрадыцыйным шляхам. Гэта значыць не рабіць параднага партрэта, а стварыць эмацыянальную замалёўку атмасферы жыцця паэта. Жданоўскага ўразіла аўра дома-музея Ф.Багушэвіча ў Кушлянах. Яна стваралася дзякуючы хавальніку музея Алесю Жамойціну. Жданоўскі, вядома, бываў у многіх музеях – і ў Беларусі, і за мяжой – і ведаў, што многія хавальнікі бываюць на працы ў рабочы час – ад 8-ай да 17-ай гадзіны. А потым – уласнае, асабістае жыццё.

Хавальнік музея-сядзібы Ф.Багушэвіча ў Кушлянах Алесь Жамойцін – незвычайная асоба. Калі М.Жданоўскі і аператар С.Пятроўскі пазнаёміліся з ім, яны зразумелі, што эмацыянальны дотык да лёсу і творчасці Ф.Багушэвіча можа атрымацца ў фільме менавіта праз вобраз Алеся Жамойціна. Ён пайшоў працаваць сюды, на малааплатную пасаду, згодна свайму жыццёваму перакананню. Кушляны сталі яго заняткам і яго домам. Ён піша песні. У яго сям'я. Сам ён – праваслаўны, жонка – каталічка. Лёс яго быў цікавы Жданоўскаму, бо нагадваў пра жыццёвае прызначэнне чалавека – хавальніка і пасрэдніка культуры, такога, якім быў у Міхайлаўскім, пушкінскім запаведніку, Сямён Гейчанка. Магчыма, гісторыі Жамойціна ў фільме трохі выходзяць на першы план, але праз яго цягнецца ланцужок ад Багушэвіча да нашых дзён. Мо, адсюль і такая асаблівая назва карціны – паэтычная, з шматкроп'ем – «Там, за Кушлянамі, снег...»

«Літаратура на экране для мяне заўсёды (ці то будзе Багушэвіч, ці Міцкевіч) – гэта эмацыянальны дотык да творцы», – мяркуе Жданоўскі.

У карціне **«Кардыяграма»** (1997) М.Жданоўскі падае сваё бачанне асобы пісьменніка Алеся Адамовіча ў апошні перыяд яго жыцця.

Адсюль назва карціны – «Кардыяграма». Пісьменнік быў цяжка хворы, назва мае медыцынскі сэнс. Але слова гэта больш шматзначнае. У фільме-рэквіеме аўтар эмацыянальна дакранаецца да балючага роздуму свайго героя пра сучаснасць, пра лёс пісьменніка ў грамадстве, да тэмы Чарнобыля. Адамовіч прадстаўлены ў фільме як вобраз аголенага сумлення, як аўтар «звышлітаратуры», які пакуты людзей успрымаў як свае. Лад гэтага фільма хвалюючы і рэзкі, ён кранае душэўным болем. «Мне падабаюцца яго дакументальныя кнігі, яго споведзь-роздум «Vixi», – кажа Жданоўскі. – Адамовіч – гэта вельмі рознабаковая асоба».

ТЭАТР ЖЫЦЦЯ

Прафесія кінадакументаліста асаблівая. Калі ён здымае фільмы пра дзеячаў культуры, дык кожны раз шукае ў іх лёсах, іх асобах сугучнасці з самім сабой. Кінарэжысёр не павінен загрувашчваць сюжэты мудрагелістымі экраннымі вобразамі. Яму больш пасуюць сціпласць і стрыманасць. Бо калі фільм – пра творцу, гэта непазбежна прымушае творцу-кінематаграфіста забываць пра ўласныя амбіцыі, каб раскрыць непаўторнасць іншай творчай асобы. А гэта можна зрабіць толькі праз любоў да героя. Міхаіл Жданоўскі, кожны раз увасабляючы вобразы сваіх герояў у асаблівай экраннай прасторы, у гэтым «тэатры жыцця», прызнаецца, што выбірае сваіх герояў па прынцыпу «душэўнай блізкасці».

Вось славутая, сапраўды народная артыстка Галіна Макарава (фільм **«Каралеў я не грала»**, 1983). Яе прыроджаны артыстызм – у яе надзвычайнай простанароднасці, арганічнасці паводзін. Гэта яркі народны характар – і на сцэне, і ў жыцці. У фільме М.Жданоўскага яна «каралева» ў любых абставінах. Фільм прасякнуты аўтарскай любоўю да гераіні. Мо, гэта адзін з абагульненых вобразаў Маці. Простай і высакароднай Жанчыны. Такая ж неардынарная, шчодрая натура і ў славутага акцёра Уладзіміра Крыловіча – героя фільма М.Жданоўскага **«Жыццё кліча»**.

Вядома, яркія, адкрытыя ў эмацыянальных праявах людзі надзвычай прывабныя для экраннага ўвасаблення. Гэта асабліва датычыцца дзеячаў тэатра, натур артыстычных па самой прафесіі. У садружнасці з тэатразнаўцам Рычардам Смольскім М.Жданоўскі зняў іканаграфічныя, рэтраспектыўныя фільмы пра класікаў беларускай сцэны – беларускага акцёра, рэжысёра, заснавальніка беларускага нацыянальнага тэатра Ігната Буйніцкага (фільм **«Сцежка, сцежачка, дарога»**, 1994) і апантанага майстра беларускага народнага тэатра Уладзіслава Галубка (фільм **«Уладзіслаў Галубок»**, 1983).

Гэтыя фільмы маюць хутчэй навукова-папулярны, асветніцкі характар. У фільме «Уладзіслаў Галубок» рэжысёру хацелася зрабіць мінулае жывым, наблізіць аддаленыя ў гістарычнай рэтраспектыве падзеі да сучаснасці. Яго прывабіў пошук герояў, сведкаў мінулага. Быў знойдзены сваяк Галубка – Яўген Ціхановіч, у яго майстэрні сабраліся і астатнія героі. (Аказалася, што ў трупе Галубка іграў бацька Ігара Лучанка – Міхась Лучанок.) Для здымак сабралі каля 15 чалавек. Доўгія гады яны не сустракаліся і, вядома, саромеліся. Трэба было іх «разгаварыць». Цікавасць да герояў і патрабаванні «ўрэзаць» даўжыню фільма ўступілі ў канфлікт. Кожны з герояў, здаецца, мог стаць цэнтрам асобнай стужкі. І Яўген Ціхановіч, і Міхась Лучанок, і іншыя.

Вядома, калі ствараецца «манадрама», адзіны герой становіцца эпіцэнтрам фільма. Калі пры гэтым здымаецца фільм пра сучаснага мастака, эмацыянальны «градус» фільма адчуваецца больш выразна. Асабліва калі герой надзвычай артыстычны і кожнае імгненне дзейнічае ва ўмовах «тэатра жыцця». Такі, напрыклад, Уладзімір Перлін у фільме М.Жданоўскага **«На кожны рух ёсць рэха на зямлі»** (1995, сцэнарыст І.Дзям'янава, аператары М.Сідорчанка, У.Цырткоў). Кіраўнік камернага аркестра музычнага ліцэя пры Беларускай акадэміі музыкі, У.Перлін – натура настолькі сакавітая, жыццелюбівая, артыстычная, што, здаецца, уся атмасфера фільма насычана энергетыкай, якая выпраменьваецца ім, – яго музыкай, вершамі, жартамі, спевамі.

Спачатку рэжысёр убачыў Перліна на рэпетыцыі з маладымі музыкантамі. Рэжысёру нават здалося, што гэта нейкі «ліхадзей» – з тых, хто дырыжорскія палачкі ламае. Праз два тыдні ён зразумеў, што гэта фанат сваёй справы. У яго на рэпетыцыях сядзяць адразу тры склады аркестра: адзін іграе, другі – на падыходзе, трэція – навічкі. Бо гэта ж не пастаянны склад, а вучні, яны ўвесь час сыходзяць, і дырыжору трэба працаваць з новымі.

У думках Жданоўскі назваў Перліна «чалавек-маналог». Ён чытае вучням мноства вершаў на памяць, цытуе Бальзака. Ён можа купіць інструменты аркестру за свой кошт. Яму – артысту – заўсёды патрэбны аўдыторыя, авансцэна, святло, авацыі. Разам з тым, як адчуў рэжысёр, драматызм яго лёсу ў тым, што ён не рэалізаваў сябе як віяланчэліст. У рэжысёра і героя склаліся добрыя адносіны. Калі Жданоўскі атрымаў прыз «За

Падчас здымак фільма пра Ігната Буйніцкага «Сцежка, сцежачка, дарога». Рэжысёр Міхаіл Ждановскі ў Варшаве.

нацыянальны набытак», Перлін прыслаў да яго сваіх музыкантаў павіншаваць, і яны гралі. Ён памятае ўвагу і дабрыню.

СТВАРАЦЬ З ХАОСУ ГАРМОНІЮ

Музыка – асноўная «гераіня» фільмаў Міхаіла Ждановскага. Ён успрымае музыку як праяву гармоніі сусвету. Гэта адчуваецца ў многіх яго фільмах. Да іх належаць карціны, створаныя яшчэ на пачатку творчага шляху, – «Трэнь-брэнь» (пра былога ваеннага лётчыка Анатоля Мошчанку, што арганізаваў у Магілёве ансамбль балалаечнікаў), «Беларусь Напалеона Орды» (пра унікальнага кампазітара і мастака). Музыкай прасякнуты фільмы Ждановскага «Табе спяваем» (духоўную, сакральную музыку тут выконвае камерны хор пад кіраўніцтвам І.Мацюхова), «Усёмагутны Божа» (пра свята праваслаўнай музыкі ў Магілёве), «Арганы Беларусі» (пра гісторыю арганнай культуры ў Беларусі), фільмы-канцэрты «У хвіліны музыкі» (пра харавую капэлу імя Р.Шырмы), «Іграе Ігар Алоўнікаў», «Дывертысмент» (фільм-канцэрт Белдзяржфілармоніі).

Асаблівае месца ў музычнай «кінапанараме» М.Ждановскага займаюць два фільмы-партрэты – «Кон аніма. З душой» (пра Ігара Мацюхова) і «Майстар» (пра Яўгена Глебава).

Фільм Міхаіла Ждановскага **«Кон аніма. З душой»** (1992) – гэта сёння ўжо класіка беларускай – і не толькі беларускай – дакументалістыкі. Гэта фільм духоўнай узвышанасці, у пэўным сэнсе сакральны. І герой – дырыжор Мінскага камернага хору І.Мацюхоў, і рэжысёр М.Ждановскі імкнуцца спасцігнуць найвышэйшую гармонію, увасобленую ў музыцы. Рэжысёр успамінаў, як перад здымкамі гэтага фільма ён паехаў на фестываль у Екацярынбург, дзе яго стамілі валтузня, «гучнасць» масавага чалавечага пратэсту, грамадскага руху, спрэчак. Яму хацелася душэўнай цішыні, узвышанасці. Хор Мацюхова спяваў духоўную музыку, класіку. Спяванне месаў, кантаў злучала людзей з Небам. Рэжысёр прысутнічаў на канцэрце, потым размаўляў з Мацюховым. Ён убачыў у ім духоўную прыцягальную сілу. Але як пабудаваць фільм? Рэжысёр вырашыў: трэба не разважаць пра музыку, а паказаць, як яна ствараецца, наколькі яна сугучная нашаму часу. Мацюхоў адноўчы сказаў: «Бог з хаосу нарадзіў святло, а я кожны дзень з хаосу павінен нараджаць музыку».

Вось гэтая ідэя – нараджэнне з хаосу гармоніі – стала галоўнай тэмай фільма «Кон аніма». Як у хатычных гуках абуджаецца гармонія? Аператар Юрый Плюшчаў здымае буйнапланавыя партрэты дырыжора. Яны вырашаны ў абвострана-кантрастнай чорна-белай танальнасці. Твар Мацюхова, з вялізнымі чорнымі вачыма, чорнай барадой з глыбокімі ценямі, што скульптурна лепяць рысы твару, здаецца выявай магутнага тытана. Шум вады, струмені на твары. Аднекуль звонку ўзнікае мелодыя. Здаецца, пластыка эпічнага кадра і «голас» мелодыі шукаюць адзін аднаго.

І адразу – кароткія кадры знешняга свету – кадры «хаосу». Гэта ліфт з яго замкнёнасцю, жалезнай рашоткай. Гэта вагон метро з выпадковымі вячэрнімі спадарожнікамі. Музыка павінна нарадзіцца з хаосу будзённасці і пераадолець яго. Шум штодзённага побыту падаецца ў скрыгаце, абрывістых гуках жалеза, у гуках механічных і дысгарманічных.

І вось хор. Дырыжор Ігар Мацюхоў. Рэпетыцыя. «Я аддаю сябе ў рукі Твае, Божа!» Пачынаецца праца з музыкантамі. Важны кожны гук. Адухоўлены, выразны партрэт Мацюхова – твар мастака ў імгненне творчага пафасу. Партрэты натхнёных спевакоў падтрымліваюць гэты эмацыйны градус у кадры. Гучыць голас дырыжора: «Важна, каб гук, як кветка, нарадзіўся. Альты на месцы... Вы ўваходзіце ў гармонію...»

Ізноў кароткая перабіўка – Мацюхоў ля электрычкі, бразгат жалеза, натоўп...

І зноў хор. Мужчынскі голас спявае: «Божа мой дарагі!.. Прасвятлі вочы мае, святы Божа...» Дырыжор кажа харыстам: «Гэта павінна быць праспявана з вялікім разуменнем і верай».

З цемры высвечваецца твар жанчыны ў хоры. Гучыць «Алілуя!» У галасах хору, у сугучным спеве – чысціня, спакой, святло. І калі зноў узнікае вобраз ліфта-рашоткі і твар дырыжора, трагічны, прасветлены, – ільецца светлая музыка. Ільецца духоўнае святло. Гармонія нараджаецца з хаосу, насуперак хаосу і перамагае яго.

Фільм М.Ждановскага **«Майстар»** (2000) – пра славутага беларускага кампазітара Яўгена Глебава. Пра яго ўжо было знята некалькі беларускіх дакументальных стужак: «Фантазіі на тэму» (1981) і «Урыўкі з ненапісанага» (1999) У.Арлова, «Яўген Глебаў. Праз васемнаццаць гадоў» (1995) С.Лук'янчыкава. Асаблівасць фільма «Майстар» – у яго незвычайнай, часам інтымнай атмасферы, што ідзе ад сцэнарыскі карціны (Ларысы Васільеўны, жонкі Глебава) і ад дакументальнага матэрыялу – карціна стваралася на падставе сямейнай архіўнай хронікі Глебавых. Дакументальнага матэрыялу ў касетах было на некалькі фільмаў. Як зрабіць арганічны адбор? Ждановскі вырашыў адабраць галоўнае, што закранула яго. У мностве разнастайных праяў характару і эмоцый героя ён убачыў галоўнае – Глебаў быў надзелены неспакойным сумленнем. І адначасова – пастаяннай прагай творчасці. Ён пісаў музыку натхнёна, ведаючы, што гэта – добра. Музыка сама быццам «выпраменьвалася» з яго. Ён казаў, напрыклад, што песню трэба пісаць «да абеду», а не «вымучваць» яе гадамі. А без творчасці што ж рабіць – «грызці асфальт»? Прымушаць сябе працаваць? У Глебава быў трагічны перыяд у канцы жыцця – гады два, калі ён хварэў, амаль страціў зрок, нічога не пісаў.

У фільме «Майстар» развіваюцца тэмы-«спадарожнікі» – «творчасць», «майстар і асяроддзе», «жыццё і смерць».

Творчасць кампазітара – патаемная, схаваная ад чалавечых позіркаў, глыбока інтымная. Астатнія бачаць вынікі творчасці, а не сам творчы працэс. У адным з эпізодаў фільма прабіваецца іранічны, саркастычны тон Глебава ў яго размове з «кіношнікам». Глебаў кажа (здымкі праходзяць у ягонай кватэры): «Ты думаеш: вось я сяду і мы пачнём? Плюнь, ніколі чалавек перад камерай не бывае да канца шчырым. Ніколі. Ну, добра. Што б ты хацеў? Калі пачынаецца здымка? Пачалася?»

Гэта саркастычны «партрэт». Яўген Глебаў – асоба неардынарная, ён не хоча «спяваць па нотах кіношнікаў». У фільме «Майстар» творчасць кампазітара прадстаўлена нетрадыцыйна. Сямейная хроніка (дарэчы, знятая сынам кампазітара Радзівонам) дае магчымасць бачыць музыканта прынцыпова непарадным, з «блізкай дыстанцыі».

У фільме «Майстар» Глебаў паказаны ў розных эмацыйных станах. Вось ён калючы, іранічны ў сутыкненні са стэрэатыпамі мыслення «кіношнікаў». Вось ён добразычлівы і патрабавальны да музыкантаў на рэпетыцыях сваіх твораў. Ён нагадвае ім, што музыка ідзе ад падсвядомасці. А калі яна надуманая – каму гэта патрэбна? І далікатна дадае: «Я пераканаў вас?»

Ускосна (мо, і традыцыйна) тэма творчасці падаецца праз фрагменты розных твораў – балета «Тыль Уленшпігель», оперы «Майстар і Маргарыта».

Тэма «майстар і асяроддзе» развіваецца ў фільме праз

саліруючыя галасы жонкі і паплечнікаў, творцаў, сяброў. Жонка – Ларыса Васільеўна Глебава – вядома, мае ўласны погляд на творцу. У яе сэрцы – памяць пра першую сустрэчу з хударлявым маладым чалавекам, што адбылася на здымках фільма У.Корш-Сабліна «На ростанях» (паводле Я.Коласа), да якога Глебаў пісаў музыку. Глебаў тады паказваў артысту Мікалаю Яроменку, як правільна трымаць смычок. Вачыма жонкі мы ўспрымаем яго незвычайную біяграфію – музычна адораны ад прыроды, Глебаў, аказваецца, не ведаў нот і граў «па слыху». Але быў прыняты ў кансерваторыю дзякуючы І.Жыновічу і А.Багатырову, якія распазналі яго музычную адоранасць. Падчас вучобы, яшчэ студэнтам, ён стаў членам Саюза кампазітараў. Але потым быў выключаны з яго шэрагаў – можа, за свой неўтаймоўны, бескампрамісны характар.

Што і казаць: і вялікі талент, і нежаданне быць пакорлівым і паслухмяным – усё сумяшчалася ў ім. Знятыя аператарам Ю.Гарулёвым сябры Глебава ўспамінаюць пра яго. Іх «хор» – насталычны, бо майстра ўжо няма з намі. Філосаф, акадэмік В.Сцёпін гаворыць, што гэты «цяжкі», замкнёны на сабе чалавек быў, па сутнасці, вельмі добры. Ён быў ветлівы з простымі людзьмі і часам дзёрзкі з начальствам. Ён падкрэсліваў: «Улада ёсць улада, а годнасць мастака – вышэй». Кінарэжысёр В.Рубінчык (Глебаў пісаў музыку да яго фільмаў «Вянок санетаў», «Дзікае паляванне караля Стаха» і іншых) заўсёды адчуваў у Глебава вялікае энергетычнае поле. Ён быў страсны ў палеміцы, яго цікавілі пытанні вышэйшага парадку. У яго быў вытанчаны густ. Дырыжор А.Анісімаў успамінае пра яго асаблівую патрабавальнасць да выканання сваіх твораў. Якасць выканання вызначала для яго ўзровень адносін з музыкантамі. Аркестранты яго абагаўлялі і разам з тым баяліся. Ён пакідаў уражанне вялікай духоўнай сілы.

Фрагменты з балета «Тыль Уленшпігель» ілюструюць выпраменьванне гэтай энергетыкі. Жартаўлівасць і трагічнасць барацьбы з лёсам (а шырэй – са злом у яго татальным абліччы) надаюць дзеі магутнае вымярэнне. Тыль змагаецца не проста з пачварамі – Філіпам, Рыбнікам, – але і з магутнай «машынай зла», штурвалам на «караблі дурняў», які знаходзіцца ў руках злaдзеяў. Зусім іншую, лірычную, рамантычную танальнасць мае музыка да фільма В.Турава «Я родам з дзяцінства» ці сэрбнае, цудоўнае «Адажыо» з балета «Маленькі прынц».

Музыка гучыць у фільме фрагментарна, але знакава. Бо для М.Ждановскага галоўнай была тэма жыцця і смерці ва ўспрыманні таленавітага кампазітара. Кінарэжысёр назваў сваю карціну «Майстар». Сапраўды, Я.Глебаў працаваў над операй паводле рамана М.Булгакава «Майстар і Маргарыта». Жонка кампазітара расказвае, як пакутліва нараджаўся твор. Але вобраз «спакою», які адлюстроўвае жыццё і смерць чалавека, гучыць у фільме «Майстар», надаючы яму часам характар рэквіема. У фільм уключаны драматычныя сцэны пахавання кампазітара, знятыя магілкі. Гэтыя сцэны ў карціне «Майстар» сімвалічна суадносяцца з роздумам Глебава пра тое, што, можа, яго герой – не заслужыў раю, але ён заслужыў спакой... Светлае, іскрыстае, неўміручае «Адажыо» Глебава з «Маленькага прынца» гучыць як развітальны прамень душэўнага святла майстра.

* * *

Для Міхаіла Ждановскага героі яго фільмаў – і Яўген Глебаў, і Ігар Мацюхоў, і Алесь Жамойцін, і Максім Танк, і Уладзіслаў Галубок, і іншыя – роднасныя душы. Для яго яны – «быццам варыянты ўласнага лёсу». Яны душэўна сугучныя кінарэжысёру. Таму цікавыя і адметныя яго фільмы.

Рабочы момант фільма «Два стагоддзі Адама Міцкевіча». Ля сядзібы А.Міцкевіча. Аператар Сяргей Пятроўскі і рэжысёр Міхаіл Ждановскі.

Рабочы момант фільма «Цавед Танэм». Арменія. Па дарозе на Ленінакан. Аператар Юрый Гарулёў і рэжысёр Міхаіл Ждановскі.

Аркестр салістаў

Элеанора СКУРАТАВА

Скуратава Элеанора Мікалаеўна *– кандыдат педагагічных навук, дацэнт Беларускай акадэміі музыкі, загадчык канцэртнага аддзела. Аўтар дапаможнікаў і навуковых артыкулаў, удзельнік міжнародных канферэнцый, прысвечаных праблемам музычнай адукацыі і псіхалогіі менеджменту.*

Пачатак 2003 года быў адзначаны цікавай падзеяй у культурным жыцці рэспублікі – у студзені ў Брэсце праходзіў 15-ы Міжнародны фестываль "Студэнцкія музычныя вечары". Фестываль стаў ужо традыцыйным. Гэтым разам ён пашырыў сваю геаграфію: на ім выступалі выканаўцы з Расіі, Украіны, Малдовы, Польшчы, Кітая.

У брэсцкім музычным форуме бралі ўдзел майстры высокага класа, што сведчыць пра яго прэстыж і значнасць. Так, жанр аперэты быў прадстаўлены групай маскоўскіх артыстаў на чале з неперасўзыдзенай Таццянай Шмыгай. Разам з ёй у канцэрце ўдзельнічалі яе калегі Наталля Зейналава, Юрый Ярашэнка, Вячаслаў Шляхтаў, Анатоль Кічыгін.

Вельмі арыгінальным і незвычайным па гучанню быў канцэрт варшаўскага ансамбля "Клавачэла» ў складзе Барбары Стшэлецкай (вірджынал), Малгажаты Капчыньскай-Дакоўскай (віяланчэль) і спявачкі Іаланты Каўфман. Слухачы з вялікім задавальненнем пазнаёміліся з рэдкім музычным інструментам – вірджыналам. Як расказалі польскія музыканты, гэты інструмент – копія міланскага вірджынала, бліжэйшага родзіча клавесіна і продка сучаснага фартэпіяна. Ансамбль "Клавачэла" выканаў старадаўнія псальмы, некалькі сачыненняў пад назвай "Медытацыя", асобныя музычныя п'есы – "Калыханка", "Дыліжанс" і інш. Цікава, што пані Б.Стшэлецка не толькі вельмі добрая вірджыналістка, але і кампазітар, аўтар арыгінальных сачыненняў, якія, выходзячы з-пад яе пяра, адразу ж выконваюцца з канцэртнай эстрады.

Кожны музычны фестываль вабіць да сябе публіку ў тым выпадку, калі ён штораз адметны і па свайму зместу не падобны на іншыя. Арганізатары фестывалю абавязаны запрашаць новых выканаўцаў, прымушаючы тым самым слухачоў кожны раз знаходзіць для сябе якую-небудзь «разынку». Менавіта такой «разынкай» стаў прыезд у Брэст Мінскага дзяржаўнага духавога аркестра "Няміга". Хочацца больш падрабязна расказаць пра яго і ягоны канцэрт.

Гэта быў першы прыезд аркестра "Няміга" ў Брэст, хоць калектыў існуе ўжо 12 гадоў. Аркестр "Няміга" складаецца з музыкантаў найвышэйшага класа. Па свайму прафесійнаму майстэрству гэта аркестр салістаў, дзе кожны музыкант можа выступіць з сольнай партыяй. Аркестр, які ўзначальвае мастацкі кіраўнік і галоўны дырыжор Іван Касцяхін, а таксама дырыжор Леў Карпенка стварылі надзвычай цікавы ансамбль, якому падуладны складаныя музычныя сачыненні. Пацвярджаецца гэта і колькасцю праграм, і іх якасцю. Аркестранты іграюць сёння па 9-10 канцэртаў – гэта шмат для акадэмічнага калектыву. Прадстаўлены ўсе музычныя напрамкі: ад оперных і балетных фрагментаў да джазавых і рокавых кампазіцый. Пералічым толькі некаторыя з праграм аркестра: "Музыка народаў свету", "Для тых, каму за 30... месяцаў", "А ўсё-такі марш", "Залатыя мелодыі джаза", "Шэдэўры сусветнай класічнай музыкі" і інш.

У Брэст аркестр "Няміга" прывёз зусім новую праграму, названую "Музычныя шэдэўры сусветнай кінакласікі". Падрыхтаваная дырыжорам Львом Карпенкам, яна выконвалася раней толькі аднойчы. Гэта была калядная дабрачынная акцыя, якая праходзіла ў Мінску ў касцёле святых Сымона і Алены

пры падтрымцы пробашча – ксяндза Уладзіслава Завальнюка. Сродкі, сабраныя ад канцэрта, былі перададзены аркестрам у фонд адаптацыйна-аздараўленчай установы "Востраў мары" – на дапамогу дзецям-інвалідам.

А ў Брэсце за дырыжорскім пультам стаяў нямецкі дырыжор Раіл Гродзенскі. Ён – колішні мінчанін, у свой час скончыў Мінскае музычнае вучылішча па класу валторны ў Л.Гучка, потым вучыўся ў Маскоўскім музычна-педагагічным інстытуце. Вось ужо 10 гадоў жыве ў Германіі, супрацоўнічае з рознымі аркестрамі, у тым ліку з аркестрам Франкфурта-на-Майне. З «Нямігай» Р.Гродзенскі выступаў неаднойчы, ён з'яўляецца яе ганаровым дырыжорам. Гэта – яго шосты прыезд у нашу краіну. І, як заўжды, візіт нямецкага дырыжора – падарунак для беларускіх меламанаў і для саміх аркестрантаў. Р.Гродзенскі заўсёды дапамагае аркестру "Няміга" вырашаць няпростыя рэпертуарныя пытанні, дорыць партытуры. Значная частка партытур праграмы "Музычныя шэдэўры сусветнай кінакласікі" – яго падарунак.

Р.Гродзенскі любіць Беларусь, па-ранейшаму лічыць яе сваёй радзімай, і таму ён так падтрымлівае сваіх беларускіх калег. Ён – імпрэсарыо Мінскага брас-квінтэта, ансамбля салістаў аркестра "Няміга". Дзякуючы яго падтрымцы гэты калектыў даў у Еўропе каля 500 канцэртаў.

У Брэсце сваё выступленне аркестр "Няміга" адкрыў музыкай І.Дунаеўскага, уверцюрай да кінастужкі "Дзеці капітана Гранта". Прагучаў і трыпціх Георгія Свірыдава: "Тройка", "Вальс", "Ваенны марш". З семнаццаці нумароў, напісаных Г.Свірыдавым да кінафільма "Мяцеліца", гэтыя тры найбольш папулярныя і выконваюцца найчасцей. Выкананне трыпціха было з захапленнем сустрэта слухачамі. Аркестр "Няміга" па свайму тэмбру і характару гучання набліжаўся тут да духавых аркестраў, распаўсюджаных у Расіі ў XIX – XX стст.

Значная частка канцэрта была адведзена амерыканскай кінамузыцы. Аматары джаза атрымалі сапраўдны падарунак – кампазіцыі Глена Мілера "У настроі" і "Moonlight Serenade". Гэта – музыка з фільма «Серэнада Сонечнай даліны», спецыяльна створанага для аркестра Глена Мілера. Музыка з кінастужкі стала джазавай класікай. Выконваючы гэтыя дзве кампазіцыі, аркестр прадэманстраваў зусім іншае гучанне, уласцівае толькі джазавым калектывам.

Каштоўна, што ў канцэрце прагучала рознахарактарная сучасная амерыканская кінамузыка, у прыватнасці, сачыненне Джона Уільямса, чыя музыка ўвайшла ў знакамітую стужку амерыканскага рэжысёра Стывена Спілберга "Спіс Шындлера". У 1993 годзе карціна "Спіс Шындлера" была прызнана лепшай кінастужкай года і ўдастоена сямі "Оскараў", у тым ліку і за лепшую музыку. Беларускім музыкантам вельмі цікава было працаваць з гэтым сачыненнем, якое яны інтэрпрэтавалі з вялікай тонкасцю і праніклівасцю. Сола на скрыпцы выконвала Дар'я Матуз – вучаніца гімназіі-каледжа пры Беларускай акадэміі музыкі.

У канцэрце гучала музыка да амерыканскіх фільмаў 60-ых гадоў кампазітараў Генры Манчыні ("Ружовая пантэра"), Эніо Марыконе (папуры на тэмы стужак "Добры, дрэнны, злы" і "Аднойчы ў Амерыцы") .

Кульмінацыяй канцэрта стала папуры на тэмы музыкі амерыканскіх вестэрнаў у аранжыроўцы Льва Карпенкі. У якасці саліста выступіў Аляксандр Бохан. У суправаджэнні аркестра ён іграў на губным гармоніку. Незвычайнасць гучання гэтага музычнага інструмента, незвычайны касцюм усмешлівага музыканта – усё гэта прывяло слухачоў у захапленне, і яны доўга не адпускалі маладога музыканта са сцэны.

На фестывалі аркестр быў удастоены дыплома лаўрэата. Гэта не першая ўзнагарода, у мінулым годзе дыплом лаўрэата быў уручаны беларускім музыкантам у Расіі на фестывалі духавых аркестраў "Яраслаўль – 2002".

Для сваіх прыхільнікаў аркестр "Няміга" стварыў уласны сайт у Інтэрнэце, дзе можна сачыць за яго поспехамі, канцэртамі, гастролямі.

Пераклад з рускай мовы.
Фота з архіва аркестра.

На здымках – салісты аркестра «Няміга».

Свята душы

Дзмітрый ДАЛГАЛЁЎ

Далгалёў Дзмітрый Мікалаевіч. Скончыў сярэднюю спецыяльную музычную школу пры Белдзяржкансерваторыі па класу кантрабаса, Беларускую дзяржаўную кансерваторыю па класу кампазіцыі ў Яўгена Глебава. Аўтар араторыі «Зорка палын» (на вершы У.Лецюкевіча), сімфоніі, Канцэрта для кантрабаса, сімфанічнай паэмы, кантаты «Запаветныя сцяжынкі» (на вершы М.Чарняўскага), камерных твораў, музыкі для кіно, радыёспектакляў, песень.

ПРАЛОГ

Ёсць у жыцці святы, якія не падпарадкоўваюцца «чырвоным» датам календара. Яны прыходзяць нечакана, азараюць усё вакол, напаўняюць жыццё зместам, а ўспаміны пра іх застаюцца ў сэрцы надоўга. Так адбываецца, калі светлая энергетыка незвычайнага чалавека падхоплівае тваю душу і нясе яе на сваіх крылах да боскай вышыні. Магчыма, узлёт душэўных пачуццяў да святла, да неба, да зораў і ёсць тое шчасце, якое шукаюць, якога жадаюць.

Свята душы я адчуваю кожны раз, калі сустракаюся з творчасцю выдатнага беларускага музыканта, заслужанага артыста Рэспублікі Беларусь Уладзіміра Ткачэнкі.

СТАРОНКІ БІЯГРАФІІ

Усё, што адбываецца з кожным з нас, – ланцужок заканамернасцяў, і нішто не нараджаецца на пустым месцы. Гэта агульнавядома. Калі бацька Ткачэнкі добра граў на гітары – ці мог таго не заўважыць ягоны сын? Безумоўна, заўважыў і пайшоў па слядах бацькі, але пачаў сваю музычную навуку з авалодання пяшчотным і вельмі таямнічым інструментам – скрыпкай. Дарэчы, каб іграць на бязладавых струнных інструментах, трэба (акрамя ўсяго іншага) мець абсалютны ці блізкі да гэтага слых. Тут прырода пастаралася шчодра – ва Уладзіміра рэдкі і унікальны, абсалютны музычны слых, а гэта – першая неабходнасць для сапраўднага музыканта, аранжыроўшчыка, кампазітара.

Скрыпка скрыпкаю, але падчас трыумфальнага шэсця «Бітлз» як было не ўзяцца і за іншы грыф – гітарны? З гітарай Уладзімір пасябраваў у 1968 годзе, калі быў студэнтам Віцебскага музычнага вучылішча. Сяброўства гэтае, падаецца мне, сапраўднае і вечнае.

Далей у жыцці Уладзіміра была Беларуская дзяржаўная кансерваторыя па класу скрыпкі. Незадоўга да атрымання дыплома Ткачэнка быў запрошаны ў ансамбль «Песняры» (Уладзімір Георгіевіч Мулявін добра ведаў цану сапраўдным музыкантам, а наяўнасць апошніх гарантуе поспех і доўгае жыццё любога калектыву).

Так з 1977 года для Уладзіміра Ткачэнкі пачаўся «песняроўскі» перыяд, насычаны бясконцай працай не толькі ў якасці гітарыста і скрыпача, але і аранжыроўшчыка. Беларускія народныя песні «Ой, віно маё зеляно», «Па ваду ішла», «Бывайце здаровы», а таксама вядомую песню Ігара Лучанка «Жураўлі на Палессе ляцяць» для «Песняроў» аранжыраваў Ткачэнка. Вяршыняй ягонага аранжыровачнага майстэрства «песняроўскага» перыяду можна назваць вакальную кампазіцыю "Кожны чацвёрты" паводле твораў Ціхана Хрэннікава і Міхаіла Матусоўскага.

У 1987 годзе Уладзімір Ткачэнка становіцца артыстам Дзяржаўнага канцэртнага аркестра Беларусі. Міхаіл Фінберг убачыў у ягонай асобе не толькі музыканта-віртуоза, але і прафесійнага аранжыроўшчыка, душа якога прагнула пісаць сапраўдныя аркестравыя партытуры. За гады працы ў аркестры Ткачэнка аранжыраваў вялікую колькасць музычных твораў для аўтарскіх праграм беларускіх кампазітараў, паэтаў і выканаўцаў, а таксама для праграм Нацыянальнага фестывалю беларускай песні і паэзіі «Маладзечна», тэлеконкурсаў «Адгадай мелодыю», «Ступень да Парнаса», для фестывалю «Славянскі базар» і нават для 5-га тэлеканала Італіі. А яшчэ для аркестра Ткачэнка напісаў такія буйныя творы, як сімфонія «Бітлз», сімфонія «Песняры», «Джазавая сюіта» на беларускія тэмы. І ўжо само сабой зразумела, што аніводная юбілейная вечарына такіх суперзорак расійскай эстрады, як Давід Тухманаў, Аляксандр Зацэпін, Леанід Дзербянёў, Іосіф Кабзон, Леў Лешчанка ці Бедрас Кіркораў, не абышлася без партытур Уладзіміра Ткачэнкі. У кожнай новай праграме Дзяржаўнага канцэртнага аркестра я чую стыль Уладзіміра і ўсё больш дзіўлюся ягонаму велізарнаму таленту і тытанічнай працаздольнасці.

Ясныя, бездакорныя партытуры, без сумнення, належаць пяру высокапрафесійнага музыканта, які, на мой погляд, дасканала валодае поліфаніяй, класічнай і джазавай гармоніяй, тонка выкарыстоўвае розныя тэмбравыя фарбы, добра адчувае форму і музычную драматургію. Словам – Майстар, сапраўдны Майстар гітары і аркестра.

БЕНЕФІС

2003 год для Уладзіміра Ткачэнкі – юбілейны, сёлета яму споўнілася 50. З гэтай нагоды 14 сакавіка ў Палацы культуры трактарнага завода адбылася ўрачыстая творчая вечарына, у якой бралі ўдзел Дзяржаўны канцэртны аркестр Беларусі пад кіраўніцтвам Міхаіла Фінберга, салісты аркестра і сам юбіляр. У выкананні аркестра прагучала сімфонія «Песняры», дзе Ткачэнка ўдала спалучыў лепшыя і на сённяшні дзень легендарныя тэмы песняроўскага рэпертуару ў сучаснай аркестравай апрацоўцы. Гэты твор прагучаў як даніна памяці Уладзіміра Мулявіна.

Другое аддзяленне канцэрта было не менш кранальным – музычныя віншаванні юбіляру ад лепшых музыкантаў краіны: трубача Валерыя Шчарыцы, трамбаніста Дзмітрыя Бударына, гітарыста Сяргея Анцішына, бас-гітарыста Аляксандра Каліноўскага і іншых. Апладысменты публікі былі непадробна шчырымі і надзвычай працяглымі, а вочы слухачоў літаральна выпраменьвалі радасць.

«Гваздом» праграмы было сольнае выступленне Уладзіміра Ткачэнкі. Славуты гітарыст так віртуозна выканаў «Караван» Хуана Цізола, што зала ажно застагнала ад захаплення. Сапраўды, было ад чаго – Уладзімір агучыў музычны матэрыял, які цяжка сыграць і на дзвюх гітарах, агучыў бездакорна і суперпрафесійна. Седзячы ў эпіцэнтры гарачых авацый, я злавіў сябе на думцы, што падобную рэакцыю залы раней назіраў пасля выступленняў Цімафея Дакшыцэра, Святаслава Рыхтэра, хору Уладзіміра Мініна, аркестра Яўгена Мравінскага...

А яшчэ пачаў задаваць сабе пытанні: чаму на суперанілагавы канцэрт Юбіляра Ткачэнкі і славутага Дзяржаўнага канцэртнага аркестра ў сталіцы не знайшлося больш прасторнай залы? Чаму аніводзін з беларускіх тэлеканалаў не камандзіраваў у Палац культуры трактарнага завода свае здымачныя групы? Чаму музыкант, які зрабіў такі вялікі ўклад у беларускую культуру, ацэнены толькі як заслужаны артыст? Дарэчы, на думку шматлікіх музыкантаў і дзеячаў культуры, Уладзімір Ткачэнка заслужаным быў яшчэ гадоў 15 – 20 таму.

ЭПІЛОГ

У жыцці Уладзімір Ткачэнка вельмі просты і сціплы, мяккі і добразычлівы чалавек. Яго вабіць усё тое новае, што можа быць карысным для музыкі, – ці гэта гітарны працэсар, ці камп'ютэрны нататар, ці сінтэзатар, сэмплер. І, паверце, – усімі пералічанымі рэчамі ён карыстаецца па-сапраўднаму. Адным словам – Майстар...

«Нямоглы дух заўсёды лечаць спевы...»

Амаль дваццаць пяць гадоў існуе камерны хор Гомельскай абласной філармоніі, створаны ў свой час заслужаным дзеячам культуры РБ А.Лукомскім. Падобна лёсу чалавека, гэты калектыў мае сваю мудрагелістую пуцявіну. Былі ў яго перыяды росквіту і занападу, змяняліся кіраўнікі, выканаўцы... Аднак усё наладзілася і ўпарадкавалася з прыходам у канцы 1980-ых мастацкага кіраўніка і дырыжора Алены Сакаловай, якая і сёння працуе з вялікай самаадданасцю і натхненнем. Дзякуючы ёй хор стаў лаўрэатам міжнародных конкурсаў, удзельнікам шматлікіх харавых фэстаў.

***Сапранкова Анастасія Мікалаеўна** – музыказнавец. Скончыла Гомельскі каледж мастацтва імя Н.Сакалоўскага, Беларускую акадэмію музыкі. Выкладае гісторыю і тэорыю музыкі ў Цэнтральнай музычнай школе г. Гомеля.*

– Алена Канстанцінаўна, дзе шукаць вытокі вашага захаплення і любові да харавой музыкі?

– Думаю, што гэта перадалося мне ад дзеда Канстанціна Іванавіча. Кіраўнік тэкстыльных фабрык у Іванаве, ён добра іграў на скрыпцы, аргане, меў цудоўны голас, быў рэгентам царкоўнага хору. Верагодна, гэтыя «музычныя» гены прывялі мяне ў бязмежны свет музыкі. Я пачала сур'ёзна спасцігаць харавое мастацтва ў Краснадарскай музычнай вучэльні, а потым – на оперна-харавым аддзяленні кансерваторыі ў Горкім. Вельмі ўдзячная сваім настаўнікам, асабліва В.Куржаўскаму, дырыжору Горкаўскай філармоніі, выпускніку Ленінградскай кансерваторыі, бо лічу, што самае галоўнае для кожнага музыканта – школа.

– Як вы трапілі з Расіі ў Беларусь, у Гомель?

– Прывяло каханне... На адной з навуковых канферэнцый лёс падараваў мне сустрэчу з дзівосным, эрудыраваным чалавекам, гамяльчанінам Мікалаем Паўлавічам Сакаловым. Вялікі аматар самадзейнага песеннага мастацтва, ён стаў маім мужам, калегам у працы, а ў жыцці – Настаўнікам з вялікай літары. Працяглы час мы сумесна працавалі з хорам народнага ансамбля песні і танца заслужанага дзеяча мастацтваў, народнага артыста БССР А.Рыбальчанкі.

– Вы лічыце, што вам пашанцавала з камерным хорам?

– Цяпер лічу, што пашанцавала. Аднак у той час, у 1989 годзе, калектыў

знаходзіўся ў заняпадзе, амаль распаўся, мужчынскай групы ўвогуле не было. Я пачала збіраць людзей і рыхтаваць праграму. Пачалі выступаць. Было вельмі цяжка і адначасова радасна, бо я, нарэшце, занялася жаданай справай. А ўжо ў 1991 годзе мы выехалі з канцэртамі ў Гамбург...

– Прабачце, тады, у пачатку 90-ых, не так лёгка было выехаць у замежжа? Як вам гэта ўдалося?

– Ведаеце, калі чагосьці вельмі хочаш, трэба забыць пра сябе і накіраваць усе сілы на здзяйсненне мары. У маім выпадку сапраўды дапамагала боская сіла. У той час у Гомелі праходзіў міжнародны навуковы сімпозіум, куды былі запрошаны вучоныя з Германіі, Японіі і іншых краін. Мне раптам прыйшла смелая ідэя прапанаваць ім у якасці «карыснага адпачынку» канцэрт нашага хору. Ніколі не забуду, як стаяла каля гатэля (досыць пікантная сітуацыя) і чакала незнаёмага кіраўніка імпрэзы. Як ён узрадаваўся маёй прапанове! Іншаземных гасцей вельмі ўразіла наша выступленне ў Свята-Нікольскай царкве. І вось адзін з удзячных слухачоў паспрыяў першай творчай вандроўцы ў Германію.

– А цяпер бываеце там амаль штогод?

– Так. Мы ўжо далі канцэрты ў дзевяноста нямецкіх гарадах. Прыходзіш у асаблівае захапленне ад прыгажосці тых камерных залаў, храмаў, у якіх даводзіцца спяваць. Там і гучанне хору іншае, нябеснае... Залы заўсёды перапоўнены. І хоць кожны раз мы рыхтуем новую праграму, у замежных слухачоў ёсць любімыя творы, якія абавязкова просяць выканаць, – канцэрт Бартнянскага «Славен наш Господь в Сионе», «Авэ Марыю» Брукнера, раманс «Утро туманное», рускую народную песню «Однозвучно гремит колокольчик»...

Зазначу, што нашы канцэрты – дабрачынныя. Усе зборы ад іх пайшлі ў фонд дзяцей Чарнобыля, Гомельскі абласны рэабілітацыйны цэнтр «Юлія», дом інвалідаў у Мазыры. А ў мінулым годзе на сродкі, якія мы зараблілі, 160 дзяцей з «радыяцыйных» раёнаў змаглі адпачыць у Баварыі.

І ўсё ж такі асноўная пляцоўка нашых выступленняў – Гомельшчына. Няма такой вёскі, якую б мы не наведалі. (Не паверыце, але іншы раз даводзіцца спяваць у вялікіх хатах.) Мы частыя госці ў тэксама ў санаторыях, сіроцкіх дамах, школах, воінскіх часцях, дамах састарэлых...

Прынамсі, у старых людзей сёння мала радасцей, няма магчымасці ні паехаць, ні пайсці куды-небудзь, таму прыезд артыстаў для іх – свята, яны проста на вачах маладзеюць. Пасля канцэрта падыходзяць, дзякуюць, частуюць цёплым хлебам, малаком...

А вось сярод моладзі, на жаль, слухачы бываюць розныя: большая частка не падрыхтавана да ўспрымання сур'ёзнай класічнай музыкі. Могуць бразнуць дзвярыма, засмяяцца падчас выканання – усё трэба стрываць. Даводзіцца ў час канцэрта весці з імі непасрэдны дыялог, каб абудзіць лепшыя пачуцці, адрадзіць да жыцця светлыя парасткі іх душаў.

– Калі падбіраеце рэпертуар, творам якіх аўтараў аддаеце перавагу?

– Канцэрты складаюцца з двух блокаў: першы – духоўная музыка, заходнееўрапейская і руская класіка. Другі – песні і рамансы. Выбіраем творы, якія, у першую чаргу, уражваюць мяне. Абавязкова, канешне, раюся са спевакамі: ці падабаюцца? Калі густы і погляды супадаюць, пачынаем працаваць. Цяпер у рэпертуары духоўныя сачыненні Бартнянскага, Архангельскага, Чэснакова, Чарапніна, Альбіноні, Моцарта, Мендэльсона, свецкія – Глінкі, Арэнскага... У апошні час уводзім малавядомыя творы кампазітараў мінулага: Азеева, Зіноўева, Мяснікова, а таксама звяртаемся да сучасных аўтараў – А.Мдывані, А.Хадоскі, Рамуальда Твардоўскага.

– Ці маеце намер узбагаціць выступленні старадаўняй беларускай музыкай або джазавымі творамі?

– Сапраўды, ёсць такія планы, і творчы патэнцыял нам гэта дазваляе. У калектыве нямала добрых салістаў: Л.Шугалей, М.Пухальскі, Т.Сапегін, Н.Захарчанка, В.Сітун, В.Нячоса, В.Дарашук. Некалькі гадоў з намі супрацоўнічала заслужаная артыстка Беларусі Г.Паўлянок. У бліжэйшы час збіраемся працаваць над беларускімі кантамі, спевамі каталіцкіх набажэнстваў.

– Вы ўдзельнічалі ў многіх фэстах і конкурсах. Яны, пэўна, даюць дадатковы стымул для працы?

– Мы з радасцю адгукаемся на кожнае запрашэнне, кожную прапанову паўдзельнічаць у конкурсе. Асабліва приемна, калі вяртаемся з добрымі вынікамі, выдатнымі ацэнкамі сваёй працы. Так, у 1992 годзе сталі лаўрэатамі Міжнароднага фэсту славянскай музыкі ў Кіеве, у 1995-ым атрымалі першую прэмію ў катэгорыі свецкіх прафесійных хароў у Беластоку (Гайнаўка), а ў 1998-ым – Гранпры ў Шчэціне. Але, акрамя ўзнагарод, такія мерапрыемствы даюць магчымасць ацаніць майстэрства іншых калектываў, вызначыць некаторыя нюансы выканання, паназіраць за дырыжорамі. Дарэчы, на адным з фэстаў мяне моцна ўразіў маладзёжны хор з Сан-Францыска, які прадстаўляў сучасную «гукаперайманьную» музыку: спевакі дакладна імітавалі подых ветру, шум дажджу, марскога прыбою.

– Алена Канстанцінаўна, у вас быў складаны шлях да перамог. На чым трымаецца ваш дырыжорскі энтузіязм?

– Па-першае – на прафесіяналізме, падругое – на фанатызме ў добрым сэнсе. Я аддаю сябе справе цалкам, да апошняй кроплі. І, канешне, не было б перамог без спевакоў. Гэта мае калегі, сябры, аднадумцы.

– Дык вы, значыць, не дыктатар?

– Дыктат, на маю думку, ідзе ад бяссілля. Я не маю ў ім патрэбы, бо людзі вераць мне. Я стаўлюся да іх добразычліва, паважаю і люблю. Хор – гэта мая сям'я. І наша агульная мэта – асвятляць душы людзей, таму што без чыстай душы – няма чалавека.

Гутарыла
Анастасія САПРАНКОВА

Мірская батлейка

Валянцін КАЛНІН

У сё пачалося ў купальскую ноч 1991 года ля вогнішча, якое расклалі навучэнцы Мірскага мастацкага прафесійна-тэхнічнага вучылішча (МПТВ-234) каля старога млына ў ваколіцах Міра. Толькі што скончылася свята прысвячэння выпускнікоў вучэльні ў майстры. Навучэнцы – члены гуртка «Батлейка», якія ладзілі гэтае свята, – папрасілі мяне расказаць якую-небудзь гісторыю пра Мірскі замак.

Сполахі агню асвятлялі дрэвы блізкага лесу, унізе, па старых камянях закінутага млына, цурчала Міранка. Я расказваў тое, пра што даведаўся са старых дакументаў: як першы гаспадар Міра Юрый Ілліністіч дамагаўся правоў палявання ў тутэйшых лясах і лоўлі рыбы ў рэках, як не хапала яму сродкаў, каб замацавацца ў гэтых прыгожых мясцінах і збудаваць тут уласны замак, як ён выдаў сваю дачку замуж за багатага юрэя.

Усе слухалі моўчкі, толькі агеньчыкі ад вогнішча зіхацелі ў маладых вачах. А потым, вяртаючыся ў Мір, мы спявалі беларускія песні.

І вось праз паўгода, пад самыя Каляды, мяне запрасілі на спектакль у мірскую «Батлейку». Як звычайна, сыгралі «Цара Ірада» і некалькі традыцыйных інтэрме-

***Калнін Валянцін** – архітэктар, рэстаўратар, гісторык, аўтар кнігі «Мірскі замак» і шматлікіх артыкулаў у друку.*

дый: «Баба і чорт», «Лекар», «Антон з казой», «Смаргонскі акадэмік». А ў канцы – «Чароўная крыніца»! Гэта была інсцэніроўка майго расповеда каля купальскага вогнішча, каля старога млына. Там, пад млыном, сапраўды ёсць крынічка. Яна і дала назву пастаноўцы. У сцэнарыі гуртkоўцы спалучылі гістарычныя звесткі з сюжэтам народнай інтэрмедыі «Антон і каза», дадалі пра пячатку майстра – будаўніка замка – пра тое, што Мір можна лічыць цэнтрам Еўропы. Музыка, спевы, якія гучалі падчас імпрэзы, адметны артыстызм выканаўцаў захапілі мяне і расчулілі. З таго часу пачалося наша супрацоўніцтва. І кожны раз члены гуртка «Батлейка» так цікава, вобразна перааcэнсоўвалі гісторыі і легенды, звязаныя з іх роднымі мясцінамі, што нават у мяне, таго, хто дасканала ведаў усе сюжэты, на вачах раз-пораз з'яўляліся слёзы.

Гуртkоўцы пачалі збіраць звесткі пра мірскіх батлеечнікаў, якія да таго ж былі цудоўнымі музыкамі, шукалі тэксты беларускіх традыцыйных батлеечных спектакляў. На падставе дакладных абмераў і замалёвак выраблялі копіі старых беларускіх батлеек і лялек да іх, у тым ліку і тых, што захоўваюцца ў музеях Масквы і Пецярбурга. Некалькі такіх копій было зроблена па заказах музеяў Мінска і Карэлічаў. Гуртkоўцы звярнулі ўвагу і на традыцыйныя рамёствы, асабліва на ганчарства. Былі знойдзены унікальныя вырабы тутэйшых майстроў, узоры рамяства, якое, на жаль, заняпала.

Праз нейкі час «батлеечнікі» пачалі фатаграфаваць і замалёўваць навакольныя мясціны – пабудовы самога Міра, могілкі, краявіды. Работы экспанаваліся на выставе «Мірскія міражы».

Рупліва збіралі гуртkоўцы звесткі пра былых уладароў Міра, адшукалі іх партрэты, паспрабавалі аднавіць рэчы, якімі яны карысталіся. А потым пазнаёміліся з мецэнатамі, мастацтвам тых краін, прадстаўнікоў якіх запрашалі ў наш край колішнія мірскія гаспадары. Так нарадзілася вялікая тэма – «Радзівіліяда». Увесь сабраны матэрыял падрыхтаваны да публікацыі. Паказы мірскай «Батлейкі» адбываюцца ў спецыяльнай зале вучылішча, якую гуртkоўцы аздобілі выявамі мецэнатаў Міра, уласнымі вырабамі і творамі. Падчас спектакляў гучаць музыка і спевы. Гасцей частуюць адмысловымі прысмакамі і адорваюць сувенірамі. Тут варта нагадаць, што вялікую творчую і арганізацыйную працу вядзе стваральніца «Батлейкі» – Галіна Жаровіна.

У 1993 годзе гасцямі мірскай «Батлейкі» былі вядучыя рэстаўратары Беларусі, Літвы, Польшчы, Эстоніі. Яны былі так зачараваны выступленнем, што адзін з іх, літовец, па прыездзе ў Вільнюс пачаў даводзіць кіраўніцтву прафесійнага навучання, што вучыцца, як трэба кіраваць, варта ў Міры.

Навучэнцы, якія актыўна ўдзельнічалі ў стварэнні музея-тэатра-студыі «Батлейка», практычна ўсе паступілі ў вышэйшыя навучальныя ўстановы Мінска, Віцебска, нават Польшчы. Сярод іх ёсць мастакі і выкладчыкі, будучыя артысты і адзін святар. Члены гуртка выдатна працавалі не толькі на Мірскім замку. Іх запрашалі дапамагчы пры рэстаўрацыі такіх выдатных помнікаў архітэктуры, як касцёл св.Андрэя ў Слоніме, кальвінскі збор у Кухцічах пад Уздой, Пятра-Паўлаўскі сабор у Мінску, Спаса-Праабражэнская царква ў Полацку.

Дзякуючы «Батлейцы» навучэнцы знаёмяцца не проста з мастацтвам, а з сінтэзам мастацтваў. «Батлейка» нагадвае гульню ў лялькі. Але ж пабудова скрыні – гэта праца архітэктара. Афармленне яе і залы для выступленняў – праца манументалістаў і дэкаратараў. Для вырабу лялек патрэбныя талент скульптара і мадэльера. Каб выканаць ролю, трэба дасканала валодаць мовай, умець дэкламаваць, музіцыраваць, спяваць. Стварыць спектакль немагчыма без мастацтва драматургіі і паэзіі.

Сёння ў Беларусі даволі шмат батлейшчыкаў-самавукаў. Узяўшы скрыні, зробленыя паводле не заўсёды дасканалых узораў, яны выконваюць на Каляды традыцыйныя інтэрмедыі і «Цара Ірада». Эпізадычнасць выступленняў і абмежаванасць рэпертуару не спрыяюць развіццю «батлеечных» гурткоў і захаванню традыцый. Калектывы хутка распадаюцца.

«Батлейка» Мірскага МПТВ-234, бадай, адзіная ў краіне, што мае сваю сталую, трынаццацігадовую гісторыю. Яе выстава, арганізаваная Нацыянальным музеем гісторыі і культуры Беларусі (адкрыццё адбылося 22 снежня 2002 года), прыцягнула значную ўвагу грамадскасці, прэсы, тэлебачання. І хоць самі гуртkоўцы выступаць у Мінску не маглі, бо ў іх пачаліся заняткі, яны паспелі перадаць сакрэты свайго майстэрства супрацоўнікам музея, і тыя, акрамя правядзення экскурсій па выставе, з вялікай ахвотай ладзілі спектаклі.

Музей атрымаў мноства заявак ад школ, дзіцячых устаноў і вучэльняў. Зацікавіліся «Батлейкай» і дарослыя.

Мірская «Батлейка» – выдатны доказ таму, што і ў правінцыі можна праз гісторыю і мастацтва ўзняцца да высокай культуры.

На фотаздымках – фрагменты экспазіцыі.
Фота У. Парфянка.

Ці можна «прачытаць» плітку Нармера?

Галіна ЛАНЕЎСКАЯ

Старажытнаегіпецкія піраміды ад самага часу іх узвядзення стаяць непарушна. А вось многія іншыя помнікі культуры адной з самых унікальных у свеце цывілізацый адкрыліся перад вачыма нашчадкаў не адразу. Яны як быццам чакалі, калі мы захочам і зможам іх расшыфраваць. Плітка (яе называюць яшчэ «палетка», «таблетка») аднаго з правіцеляў «нулявой дынастыі» Нармера была зроблена ў канцы IV тысячагоддзя да нашай эры, калі Верхні Егіпет перамог Ніжні і адбылося доўгачаканае аб'яднанне двух царстваў.

Плітка Нармера ўяўляе сабою тонкую шэра-зялёную шыферную пласціну вышынёю 64 см, якую выкарыстоўвалі для рытуальнага расцірання фарбаў.

Навукоўцы лічаць плітку Нармера своеасаблівым «ключом» да разумення ўсяго старажытнаегіпецкага мастацтва. Яна нагадвае пераможную стэлу з двухбаковым рэльефам, які апавядае пра перамогу Верхняга Егіпта над Ніжнім. У верхнім рэгістры можна бачыць стылізаваныя жаночыя твары з рагамі – сімвалы багіні неба Хатор, якая лічылася ахоўніцай фараонаў. У цэнтры – іерагліфічны надпіс: імя Нармера. З аднаго боку пліткі, у наступным за багіняй Хатор рэгістры, увасоблена ўрачыстае шэсце Нармера (ён па памеру большы за іншых) да таго месца, дзе ляжаць пераможаныя. У самым ніжнім рэгістры – бык (сімвал Нармера) разбівае рагамі крэпасць і топча

ворага. У цэнтры – дзве фантастычныя жывёліны. Іхнія пераплеценыя шыі, што ўтвараюць у цэнтры круг (ён трымае ўсю кампазіцыю), прынята лічыць сімвалам аб'яднання Верхняга і Ніжняга Егіпта. А сам круг можна ўспрымаць як салярны знак, знак Сонца, якое так шанавалі ў Старажытным Егіпце.

Другі бок пліткі Нармера складаецца не з чатырох, а ўсяго з трох рэгістраў. У цэнтры – цар, на галаве якога белая карона Паўднёвага (Верхняга) Егіпта, узнімае булаву над пераможаным жыхаром Паўночнага Егіпта, галаву якога за вяроўку трымае боскі сокал Гор (тут – гэта ўвасабленне Нармера). У самым ніжнім рэгістры можна разгледзець, як уцякаюць ворагі.

Рэльеф на плітцы Нармера – не што іншае, як піктаграма, расшыфравалі якую ўжо ў наш час наступным чынам: «Цар вывеў шэсць тысяч палонных з раўніннай краіны», «Цар разбурае крэпасці, знішчае ворагаў».

Плітка Нармера – гэта, па сутнасці, першы старажытнаегіпецкі кананічны твор.

Канон – гэта пэўны звод мастацкіх правілаў, якія павінны садзейнічаць выяўленню лакальных, уласцівых толькі пэўнай культуры рысаў.

На плітцы Нармера лёгка заўважыць усе асноўныя прынцыпы старажытнаегіпецкага канона:

1. Фігура чалавека падаецца як бы з розных кропак назірання (анфаспрофільна): твар і ногі – у профіль, цела (торс) у тры чвэрці, а плечы (часам і вочы) анфас. Такім чынам утваралася складаная, камбінаваная перспектыва.

2. Усе выявы і іерогліфы падаюцца ў кампазіцыйнай еднасці.

3. Сцэны размяшчаюцца па рэгістрах (фрызападобна).

4. Фігуры, як правіла, рознамаштабныя. Велічыня кожнай залежыць не ад яе размяшчэння ў прасторы, а ад яе значнасці (фараон заўсёды большы за ўсіх астатніх).

5. У кампазіцыйнай пабудове захоўваецца прапарцыйныя суразмернасць і замкнёнасць.

Старажытнаегіпецкія мастакі не адступалі ад гэтых кананічных правілаў на працягу больш чым трох тысяч гадоў.

Вядомыя рускія мастацтвазнаўцы Н.Дзмітрыева і Н.Вінаградава тлумачаць сэнс своеасаблівага кананічнага «распластвання» фігур на паверхні наступным чынам:

«Егіпецкія малявальшчыкі не гналіся за тым, каб увасобіць убачанае з аднаго пункту погляду. У іх была іншая задача: увасобіць чалавека ў ягоным субстанцыйным стане, а не ў адзіны эмпірычны момант...

Маляваннем з натуры егіпцяне ніколі не займаліся. Пры высяканні рэльефу і стварэнні роспісаў яны кіраваліся кананічнымі прадпісаннямі: як будаваць фігуру, як размяшчаць выяву на плоскасці...

Стрыманай і нестракатай была і расфарбоўка – рэльефы заўжды расфарбоўваліся. Пераважалі спалучэнні жоўтых і карычневых з блакітнымі і зялёнымі – тонамі зямлі і бясхмарнага неба Егіпта».

Цікава, што старажытнаегіпецкія мастакі выкарыстоўвалі так званую сістэму прапарцыйнага члянення фігуры на часткі. Гэта дазваляла па асобнай частцы вызначыць цэлае. Фігуру, напрыклад, дзялілі на 21 і 1/4 часткі (адзінка вымярэння – даўжыня сярэдняга пальца рукі, выцягнутай уздоўж бядра). Тады 19 роўных частак прыпадала на фігуру, 2 і 1/4 – на традыцыйны галаўны ўбор.

Варта нагадаць, што навукоўцы не адразу змаглі прачытаць старажытнаегіпецкія іерогліфы. 2 жніўня 1799 года каля горада Разета ў даліне Ніла быў знойдзены камень з трыма ідэнтычнымі надпісамі (іерогліфамі, дэматычным пісьмом (больш спрошчанае пісьмо Позняга перыяду) і на грэчаскай мове). Французскі лінгвіст Жан Франсуа Шампальён (1790 – 1832) у 1822 годзе здолеў расшыфраваць надпісы на Разецкім камені. «Ключом» для яго стала імя Пталемея (у іерагліфічным надпісе імёны правіцеляў, як правіла, змяшчаюцца ў авальных рамках). Нарэшце старажытнаегіпецкая культура «загаварыла».

Адзін з самых вядомых помнікаў Старажытнага царства – «Павучанні Птахатэпа», дзе сказана:

«Мастацтва не ведае мяжы.
Хіба можа мастак дасягнуць вяршынь майстэрства?»

Памятаючы гэта, старажытнаегіпецкія мастакі стваралі непаўторныя ўзоры архітэктуры, скульптуры, жывапісу, дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва.

Багданава (Ланеўская) Галіна Барысаўна *нарадзілася ў г.Крычаве Магілёўскай вобласці. Скончыла факультэт журналістыкі БДУ і аспірантуру Беларускай акадэміі мастацтваў. Аўтар некалькіх кніг прозы («Папяровыя замкі», «Чалавек без адраса» і іншых), вершаў для дзяцей, п'ес, а таксама сцэнарыяў дакументальных кінафільмаў. Аўтар-складальнік кніг «Великие художники XX века» і «Великие женщины XX века» (Масква, 2001, 2002 гг.). Член Саюза пісьменнікаў. З 1983 года працуе ў часопісе «Мастацтва», выкладае ў Рэспубліканскім каледжы мастацтваў, на факультэце журналістыкі БДУ.*

ЛІТАРАТУРА:

1. Лазука Б.А. Гісторыя мастацтва. Мн., 1996.
2. Вариации прекрасного. Мировая художественная культура. М., 1999.
3. Афанасьева В., Луконин В., Померанцева Н. Искусство Древнего Востока. М., 1976.

У нас у рэспубліцы ёсць шмат спецыяльных навучальных устаноў, дзе рыхтуюць будучых музыкантаў, мастакоў, акцёраў, – адным словам, творцаў. І мы вырашылі расказаць пра кожную з іх, такім чынам паспрабаваўшы зазірнуць у будучыню нашага мастацтва. Мы запрашаем выступіць на старонках нашага часопіса, падзяліцца вопытам педагогаў, усіх, каму выпала шчасце працаваць з таленавітымі, адоранымі дзецьмі і падлеткамі.
А для пачатку запрашаем наведаць Беларускі рэспубліканскі вучэбны комплекс – гімназію-каледж мастацтваў імя І.В.Ахрэмчыка.

Як акрыліць альбатросаў?

З вопыту Рэспубліканскага каледжа мастацтваў імя І.В.Ахрэмчыка

Галіна БАГДАНАВА

Шарль Бадлер, назіраючы за тым, якім няўклюдным і бездапаможным выглядае на палубе карабля альбатрос – ці не самая прыгожая і годная з марскіх птушак, – напісаў свой цяпер ужо класічны верш, дзе, па сутнасці, дадзены вобраз-дыягназ: талент – гэта не толькі акрыленасць, гэта цяжар. Вялізныя, прыгожыя крылы замінаюць хадзіць па зямлі. А каб узняцца ў неба, трэба пераадолець зямное прыцягненне.

Леанарда да Вінчы гадзінамі сядзеў і назіраў за тым, як узлятаюць і трымаюцца ў паветры птушкі. Дзеля таго, каб калі-небудзь зрабіць сабе самому крылы і ўзляцець. Ён, як і кожны творчы чалавек, ведаў, што птушыны палёт нагадвае, дакладней, ён і ёсць, па сутнасці, натхненне. А крылы – не што іншае, як талент.

Летась, калі ва ўсім свеце адзначалі 550-годдзе генія Высокага Адраджэння Леанарда да Вінчы, у Беларусі пра гэтую дату першымі ўспомнілі і вырашылі яе адзначыць у Рэспубліканскім каледжы мастацтваў. Была выстаўка не толькі мастацкіх твораў, але і дзёрзкіх навуковых праектаў, быў цудоўны вечар, на якім гучала музыка Адраджэння, юныя мастакі малявалі сучасную Мадонну, а кухары частавалі гасцей, у тым ліку і прадстаўнікоў пасольскага корпусу з розных краін свету, стравамі, прыгатаванымі паводле рэцэптаў Леанарда. Пра гэта пісала нават «Комсомольская правда», расказвалі ў тэлепраграме. З Італіі ў падарунак дзецям прыслалі цудоўныя альбомы і кнігі.

Беларускі рэспубліканскі вучэбны комплекс – гімназія-каледж мастацтваў імя І.В.Ахрэмчыка (сорак гадоў таму – школа- інтэрнат для адораных дзяцей, потым – ліцэй мастацтваў) – усталяваны, каб падтрымаць тых, каму дадзены талент, навучыць іх тварыць. Месца альбатросаў – у небе, але як жа цяжка бывае пераадолець зямное прыцягненне!..

Штогод у канцы мая – на пачатку чэрвеня бацькі і настаўнікі прывозяць у каледж не зусім ардынарных дзяцей і вучняў, прывозяць з самых розных куткоў Беларусі, просяць праслухаць, як тыя іграюць, спяваюць, паглядзець, як малююць ці лепяць. Колькі ж увагі, такту, вопыту і жывога пачуцця трэба мець, каб не прагледзець, падтрымаць юны талент!.. Каб у 1-ы клас музычнага аддзялення і ў 5 (цяпер 4) мастацкага трапілі пасля экзаменаў самыя-самыя.

Дасюль з хваляваннем успамінаюць свае першыя крокі па светлых калідорах гэтага храма навукі і творчасці салістка Вялікага тэатра ў Маскве Алена Кананенка, дырыжор Андрэй Галанаў, скрыпачка Вольга Сідаровіч, піяністка, цяпер выкладчыца каледжа Вольга Дамарадская, хормайстры Віктар Шыкавец, Жанна Байкова. Тут натхнёна працавалі над сваімі пер-

Выкладчыца Таццяна Градкова з вучаніцамі 3 класа, пераможцамі міжнародных конкурсаў Ірынай Чарняўскай і Вольгай Паповай.

шымі творамі вядомыя жывапісцы Фелікс Янушкевіч і Віктар Альшэўскі, графікі Уладзімір Савіч, Рыгор Сітніца, Уладзімір Вішнеўскі, мастакі-манументалісты Уладзімір Крывабоцкі і Алесь Пушкін, скульптары Святлана Гарбунова, Алесь Дранец, Генадзь Лойка, Валерый Янушкевіч.

Дырэктар Рэспубліканскага каледжа мастацтваў магістр педагагічных навук Людміла Шахава неяк вельмі трапна заўважыла:

– Прырода не выбірае. Таленавітае дзіця можа нарадзіцца і ў добрай, забяспечанай сям'і, і, як цяпер прынята гаварыць, у няўдачнай. І сёння ў нас сярод амаль 500 навучэнцаў з усёй рэспублікі дванаццаць сірот, вельмі шмат дзяцей з няпоўных

Дзіна Новік,
13 гадоў.
Узлесак.

Марыя Галачкіна,
12 гадоў.
У парку.

Кацярына Калацкая,
16 гадоў. Птушка.
(Кіраўнік Ю.Адліўшчыкаў).

Ірына Пятрынчык,
13 гадоў.
Свята.

Мікола Карэлін,
14 гадоў.
Вясна ў горадзе.

Вольга Высоцкая,
15 гадоў.
Камень – II.

сем'яў. Былі з імі побач тыя, хто заўважыў Божы дар, прывёз дзіця ў каледж, які стаў для многіх, па сутнасці, і домам, і сям'ёй. Цяпер мы ўсе адказваем за даверанья нам душы. Але сапраўдныя павага і ўмовы для развіцця таленту ёсць не там, дзе пануюць паблажлівасць і шкадаванне, а там, дзе пануе «строгая дабрыня».

Што ж, Леанарда да Вінчы таксама, дарэчы, гадаваўся без маці, якая кінула яго ў маленстве.

Каб юны мастак ці музыкант раскрыўся, натхніўся на творчасць, каб вялікія ягоныя крылы не заміналі яму хадзіць па зямлі і моцна трымалі ў небе, педагогу часам даводзіцца падоўгу шукаць своеасаблівы «залаты ключык» да дзіцячай душы. Адна з выкладчыц, напрыклад, расказала мне, што яе вучаніца, вельмі тонкая, адораная дзяўчынка, прынесла аднойчы на ўрок каробачку з... пёркамі яе любімага папугая і яны разам разглядалі тыя пёркі, уздыхалі, плакалі... Дзяўчынка рашылася загаварыць са сваёй настаўніцай пра тое, пра што не насмельвалася загаварыць нават з бацькамі. З такіх хвілін шчырасці і пачынаецца тое, што мы называем раскрыццём таленту. Кожны педагог па-свойму шукае падыход да адоранага вучня. І сёння хацелася б запрасіць вас на некалькі ўрокаў у майстэрнях і класах тых, хто, здаецца, знайшоў таемны «залаты ключык» і ведае, як можна акрыліць альбатросаў.

Урок першы. РАЗБУРАЮЧЫ СТЭРЭАТЫПЫ.
У майстэрні Наталлі Варламавай

Гэтая праца дванаццацігадовага хлапчука дасюль у мяне перад вачыма. Тэма была звычайная, праграмная: «Вясна ў горадзе». Хтосьці маляваў залітыя сонцам вуліцы, рознакаляровыя машыны (ну які ж горад без машын?), першы дождж, дзьмухаўцы, што прабіваюцца праз асфальт. А ён намаляваў квецень садоў па-над дахамі і галубоў, якія ўзляталі ў неба, пераўтвараліся там у аблокі. Ці гэта мне проста падалося... Можа, там і не было ніякіх аблокаў... Маё шчырае захапленне Наталля Варламава перарвала зусім рэальным:

– А ведаеце, дзе ён гэта ўбачыў? У нас за каледжам.

Наўмысна пайшла дамоў праз тое месца. Звычайныя шэрыя гаспадарчыя пабудовы, некалькі дрэваў у квецені, галубы... Але, пэўна, вось з гэтага месца, калі прысесці ...Так, мне нясцерпна хацелася хоць на імгненне ўбачыць свет вачыма Юры Лядзяна, які прыехаў вучыцца ў каледж з Баранавічаў. Да паступлення ў РКМ крыху займаўся ў студыі, але смеласць, неардынарнасць успрымання жыцця не адразу выявіліся ў ягоных творах.

Наталля Варламава, вядомы беларускі жывапісец, сябра Саюза мастакоў, ужо шмат гадоў працуе з адоранымі дзецьмі спачатку ў Латвіі, Рызе, потым у каледжы. Яна расказвае:

– *Часта нават вельмі адораныя хлопчыкі і дзяўчынкі, прыехаўшы з правінцыі, вельмі баяцца, што нешта ў іх можа не атрымацца ці атрымаецца не так, як трэба, вяртаюцца да ўжо знаёмай схемы ці штампа. І я імкнуся дапамагчы ім пазбавіцца комплексаў – і ў жыцці, і ў творчасці, ацаніць сябе як самакаштоўную, непаўторную асобу, прапаную рабіць тое, што ім хочацца, вучу атрымліваць насалоду ад самога працэсу творчасці. І час ад часу нагадваю: «Хвалу и клевету приемли равнодушно». Калі я ўбачыла, як працуе Юра Лядзян, несумненна, вельмі адораны хлопчык, мне захацелася, каб ён перш-наперш адчуў: што б ён ні рабіў, атрымаецца здорава. Каб ён паверыў у сябе, раскрыўся. Дыялог з вучнем заўжды варта пачынаць з таго, што даеш яму магчымасць выказацца, спрабуеш зразумець, пачуць, што ж ён хоча сказаць. А потым ужо перадаеш яму свой прафесійны вопыт, дапамагаеш яму выказацца так, каб яго зразумелі іншыя. Вельмі добра, калі ў групе ёсць тры-чатыры лідэры, тады ўсім ёсць за кім цягнуцца і атмасфера ў майстэрні робіцца сапраўды творчай...*

І вось апошнія чатыры гады і педагогі, і вучні, і нават выкладчыкі Беларускай акадэміі мастацтваў прыходзяць у майстэрню да Варламавай не толькі паглядзець, як напісаны прыгожыя, вельмі густоўна скампанаваныя нацюрморты, падзівіцца на колькасць экспанаваных кампазіцый (адкуль жа столькі фантазіі!), але і ацаніць, проста ўбачыць, што гэтым разам прапанавалі на прагляд, што стварылі Юра Лядзян, Коля Карэлін, Іра Пятрынчык, Хрысціна Крэчка, якая, дарэчы, ужо паспела заняць І месца на ІІІ Рэспубліканскім мастацкім конкурсе. І колькі радасці, калі побач з несумненнымі лідэрамі выяўляюць сваю непаўторную індывідуальнасць і іншыя, цяпер ужо васьмікласнікі!

– *Яшчэ калі яны вучыліся ў пятым класе, я іх папрасіла, каб калі ўбачылі нешта цікавае ці нават сон саснілі, абавязкова замалёўвалі і, з другога боку, запісвалі, калі гэта адбывалася, пры якіх абставінах,* – працягвае Наталля Варламава. – *Тады накід ці замалёўка могуць стаць зернем вельмі цікавай кампазіцыі. Хрысціна Крэчка дасюль так і робіць. І калі перагарнуць яе цудоўныя накіды, пачытаць, што там напісана, можна, пэўна, зрабіць цікавае даследаванне па псіхалогіі. У Колі Карэліна ад прыроды вельмі дакладнае вока, ён выдатны малявальшчык. Так сталася, што ён, інтэлігент у трэцім, ці, можа, нават чацвёртым пакаленні, жыве не ў горадзе, а ў вёсцы, сярод прыроды, і надзвычай дакладна схоплівае дэталі, практычна кожны яго эскіз можа стаць выдатнай кампазіцыяй. Але перад ім, як і перад Юрам, штораз даводзіцца ставіць новыя задачы, якія б разбуралі стэрэатыпы. Іра Пятрынчык, як і Хрысціна Крэчка, – лірык. Але яна надта закрытая, яе цяжка выклікаць на шчырую размову, яна не заўсёды раскрываецца нават у кампазіцыі. Увогуле, я бачу і адчуваю кожнага. І пра кожнага шмат што магу расказаць. Чым больш чалавек адораны ад прыроды, тым большай увагі вымагае ад тых, хто здольны яго зразумець.*

Юрый Лядзян,
14 гадоў.
Нацюрморт.

Урок другі. ЗАТОЕНАЕ ДЫХАННЕ.
У майстэрні Галіны Хінко-Янушкевіч

Маша Галачкіна, ужо ў чацвёртым класе цудоўная піяністка, праўнучка нашага славутага скульптара Андрэя Бембеля, паступіўшы на мастацкае аддзяленне, здзівіла ўсіх тым, як умее маляваць коней. Іх нястрымны, імклівы бег, здавалася, перадаваў самую сутнасць яе характару. Праз нейкі час адна з яе кампазіцый як лепшая была адзначана на Міжнародным конкурсе дзіцячай творчасці ў Японіі і трапіла ў Міжнародны каталог.

Але з яе выкладчыцай, вядомым беларускім графікам, сябрам Саюза мастакоў **Галінай Хінко-Янушкевіч** мы гаворым не пра поспехі вучняў, а пра тое, як, калі ўжо ўзляцеў, утрымацца ў палёце, як не страціць натхнення. Яна кажа:

– *Вельмі часта адоранае дзіця, якое ўжо шмат чаму на-*

Хрысціна Крэчка, 14 гадоў. Нацюрморт.

вучылася, пачынае рабіць тое, што падабаецца іншым, і ў выніку перастае развівацца. Творчы крызіс трэба ўспрымаць як знак таго, што мастак гатовы да ўспрымання новых ведаў. Можна паставіць перад вучнем канкрэтную, можа быць, нават стрэсавую, але якасна новую задачу. Напрыклад, перайсці на яркія фарбы, шырокі пэндзаль, зрабіць форму, фон не так, як рабіў раней. Гэта і будзе першая цаглінка ў ягоным новым вопыце. І яшчэ трэба навучыць дзіця весці дыялог з самім сабою. Ведаю, што многіх не зусім ардынарных, адораных дзяцей бацькі спрабуюць выхоўваць рацыянальна, па традыцыйнай сістэме. А яны, гэтыя дзеці, не ўкладваюцца ні ў якую сістэму. І настаўнік мусіць паказаць, што ён сам крыху не такі, як усе, ён мусіць знайсці кантакт з юным творцам, дапамагчы яму разняволіцца...

Ужо з першых заняткаў відаць, любіць дзіця маляваць ці не. Тут жа справа не ў тым, каб намаляваць падобна. Тут важна, каб ад самога працэсу малявання ў вучня дух захоплівала, каб у яго затоенае дыханне было. Я стараюся прывучыць юных мастакоў даводзіць працу да канца, аналізаваць тое, што атрымалася ці не атрымалася. Прапаную шукаць варыятыўнасць ва ўсім. Мне здаецца, настаўнік, працуючы з адоранымі дзецьмі, не павінен загадваць, прымушаць. Ён можа прасіць, прапаноўваць розныя варыянты. Мастак ёсць, калі ёсць выбар. Выбар фармату, выбар матэрыялу і гэтак далей. Але заўсёды прашу вучня абгрунтаваць, чаму ён прымае тое ці іншае творчае рашэнне. Усе ведаюць, што і за поспехамі Машы Галачкінай, і за поспехамі Тані Борахавай, Дзімы Леўса, які стаў адным з пераможцаў IV Рэспубліканскага мастацкага конкурсу, штодзённая напружаная праца. Таня Борахава – вельмі сціплы, працавіты і дарослы чалавек. Аднойчы падчас летняй практыкі яна захварэла і ёй дазволілі прайсці яе самастойна. І яна прывезла свае фантазіі, дапрацаваныя, прыгожыя работы, але, на жаль, яны былі зроблены не з натуры і больш за тройку ёй, заўсёдняй выдатніцы, паставіць не змаглі. І першае, што мы з ёй пасля прагляду зрабілі, – прааналізавалі, чаму так атрымалася. У наступным годзе ўсе прызналі, што ў Тані – лепшая летняя практыка, і з радасцю паставілі вышэйшы бал. Дзіма Леўс вельмі цярплівы і штораз здзіўляе мяне мяккім, прыгожым жывапісам. А наша Дзіна Новік... Пра яе кніжку можна пісаць. Што б ні здарылася (а жыццё ў яе надта няпростае), ніколі не апускае рукі.

Сапраўды, у пятым класе Дзіна Новік, калі ўсе прынеслі ад сілы пару дзесяткаў накідаў, паказала на праглядзе больш за сотню, ды якіх!

А потым былі і ўзлёты, і падзенні, але (цуд!) яна не страціла свайго затоенага дыхання...

Мікола Бялько, 16 гадоў. Анёл. Пластылін.

Урок трэці. ДУХ ТВОРЧАСЦІ.
У майстэрні Анатоля Баразеннікава

У каледжы выкладаюць многія былыя яго выпускнікі – акадэмік Беларускай акадэміі выяўленчага мастацтва Рыгор Сітніца, мастак-манументаліст Леанід Лук'янцаў, скульптары Генадзь Лойка і Наталля Стрыжнёва, жывапісец Ліна Сушчыц і іншыя. Яны, як ніхто, ведаюць усе падводныя плыні творчага інтэрнацкага жыцця, яны самі гэта праходзілі. Праходзіў гэта і вядомы беларускі скульптар, сябра Саюза мастакоў Анатоль Баразеннікаў. Сярод яго выпускнікоў шмат вядомых у рэспубліцы скульптараў і керамістаў. Але заўсёды верыцца, што самы вядомы ў будучыні твой вучань, самы таленавіты толькі прыйшоў да цябе набірацца прафесіяналізму. Што ж, сёння ў Анатоля Баразеннікава сапраўды ёсць унікальная майстэрня. Адзінаццаты клас (другі курс каледжа) – чатыры хлопцы – Мікола Бялько, Максім Шняк, пераможца III Рэспубліканскага мастацкага конкурсу Аляксандр Навасёлаў, Станіслаў Пашкевіч і адна дзяўчына – Вольга Высоцкая, якая яшчэ падчас вучобы ў Баранавічах атрымлівала прызавыя месцы на конкурсах. Кожны – асоба, кожны індывідуальнасць. Спачатку ім пашчасціла вучыцца ў беларускіх скульптараў Леаніда Давідзенкі і Генадзя Лойкі, цяпер ужо два гады з імі вядзе творчы дыялог Анатоль Баразеннікаў.

Аляксандр Навасёлаў:

– Калісьці Леанід Рыгоравіч Давідзенка казаў нам: «Памры, але ніколі не ляпі як іншыя», і Анатоль Аляксеевіч не замінае нашаму самавыяўленню. Я вельмі цаню тое, што ён трымае дысцыпліну, у тым ліку і творчую, выхоўвае ў нас паважлівыя адносіны да акадэмічнай школы, дае фундамент. У яго ёсць свае прынцыпы і ў малюнку, і ў скульптуры. У кожнай ідэі ён шукае рацыянальнае зерне. І яшчэ, памятаю, ён аднойчы сказаў: «Каб вы малявалі столькі, колькі маляваў Мікеланджэла, вы б малявалі лепш за яго».

Максім Шняк:

– А Леанід Рыгоравіч часта заўважаў: «Мікеланджэла – гэта дух, дух творчасці». Увогуле Анатоль Аляксеевіч вучыць нас стаяць на зямлі, каб потым узляцець, каб потым лётаць...

Анатоль Баразеннікаў:

– Часта вельмі адораныя мастакі бываюць непрацалюбівыя. А я ўпэўнены, што працалюбства ёсць падмурак сапраўднага таленту. Калі я бачу, як мае сённяшнія вучні чаруюць каля дрэва ці каменя, як яны ў кожную вольную хвіліну імкнуцца ў майстэрню, калі яны штораз прапануюць безліч эскізаў кампазіцый, мне вельмі хочацца верыць у іх шчаслівую зорку...

Ужо на сёння і ў Аляксандра Навасёлава, і ў Максіма Шняка, і ў Міколы Бялько, і ў Вольгі Высоцкай ёсць выкананыя ў матэрыяле кампазіцыі глыбокага філасофскага гучання. Яны шмат чытаюць, захапляюцца хто мастацкай фатаграфіяй, хто жывапісам, хто канструяваннем, але галоўнай крыніцай натхнення і творчага ўзлёту застаецца для іх скульптура.

Урок чацвёрты. УВАЙСЦІ Ў МУЗЫКУ.
Клас Таццяны Градковай

Тут традыцыйна, вельмі прыгожа, з рознакаляровымі паветранымі шарыкамі, кветкамі і пірагамі адзначаюць Таццянін дзень. Тут пануе Музыка.

Адна з самых яркіх на сёння вучаніц Таццяны Максімаўны Градковай – Аліна Камлюк – ужо стала лаўрэатам некалькіх конкурсаў, у тым ліку і конкурсу «Мастацтва XXI стагоддзя» ў Афінах (Грэцыя). А дзевяцікласніца Каця Сянькова атрымала дыплом III Міжнароднага конкурсу імя Цвятаевай. А зусім нядаўна з Міжнароднага конкурсу фартэпіянных ансамбляў «Брат і сястра» ў Санкт-Пецярбургу вярнуліся, заняўшы там ганаровае II месца, трэцякласніцы Ірына Чарняўская і Вольга Папова. Калі гаворка зайшла пра асаблівасці выхавання будучых музыкантаў, Таццяна Градкова заўважыла:

Максім Шняк, 16 гадоў. Жанчына ў палёце. Дрэва.

– Я вельмі часта паўтараю сваім вучням: «Галоўнае, адкрыць музыку ў сабе, а не сябе ў музыцы». І з самага першага класа прыслухоўваюся, спрабую спасцігнуць індывідуальнасць кожнага. Менавіта зыходзячы з гэтага падбіраюцца творы для выканання, фарміруецца рэпертуар. Аліна Камлюк вельмі лірычная, як кажуць, з душою. У яе выкананні асабліва ўражваюць Бах, Ліст. Каця Сянькова вылучаецца сваёй арганічнасцю, яна вельмі любіць музіцыраваць і ўмее, як мы кажам, уваходзіць у музыку. Практычна на кожны ўрок прыносіць свой варыянт выканання ці асобнага кавалачка, ці ўсяго твора. Ды яшчэ, колькі яе памятаю, заўжды просіць: «Дайце мне што-небудзь больш цяжкае!»

Не так даўно ў суседнім з Таццянай Градковай класе пачала працаваць яе дачка, таксама выхаванка каледжа (клас Таццяны Сергіеўскай) і Беларускай акадэміі музыкі, лаўрэат некалькіх міжнародных конкурсаў Вольга Дамарадская. У яе іншая манера выканання, іншы вопыт, але яна, як і яе мама, вучыць сваіх выхаванцаў не проста іграць, а ўваходзіць у Музыку.

Урок пяты. ПРЫСТУПКІ ДАСКАНАЛАСЦІ.
Клас Таццяны Сергіеўскай

Яе вучні, як правіла, вельмі яркія індывідуальнасці. Памятаю, як тэмпераментна ірала Шапэна Святлана Лагачова! І колькі лірычных таямніц адкрывалі Шуман і Дэбюсі, калі іх творы выконвала Вольга Дамарадская. А якім непаўторным, глыбокім выканаўцам стаў нядаўні выпускнік Павел Кашчэва! Цяпер, як калісьці яны, ездзяць і перамагаюць на конкурсах Ганна Раманоўская і Лаура Буранкова (Санкт-Пецярбург, Міжнародны конкурс ансамбляў «Брат і сястра»), Вера Андрэасян (Парыж, Французскі музычны конкурс) і іншыя. А пятнаццацігадовая Алена Цыгалка яшчэ ў 1998 годзе атрымала трэцюю прэмію на Міжнародным конкурсе юных піяністаў «Маленькі прынц» (Геленджык), а ў 1999 заняла II месца на Міжнародным адкрытым конкурсе імя Сафонава ў Пяцігорску. Яна выступала ў Германіі, Вялікабрытаніі, Францыі і многіх іншых краінах.

Аляксандр Навасёлаў, 16 гадоў. Вакханка. Дрэва.

За ўсімі перамогамі стаяць месяцы, гады напружанай працы. Адна са старэйшых выкладчыц каледжа Таццяна Сергіеўская расказвае:

– Дзяцей, як правіла, вельмі рана аддаюць займацца музыкай. Алену Цыгалку мама прывяла да педагога ў чатыры гады, і Алена, дарэчы, дасюль ёй за гэта вельмі ўдзячная. Дарослыя мусяць хоць бы на першым часе быць побач са сваімі дзецьмі. Ганна Раманоўская з музычнай сям'і, і яна адразу з паўслова разумела, што ад яе патрабуюць. А вось Лаура Буранкова ў многім абавязана не толькі педагогам, але і сваёй бабулі, якая разам з ёю вывучала нотную грамату, хадзіла на ўрокі, чым магла дапамагала. І Лаура, дзякуючы свайму незвычайнаму працалюбству, стала на сёння, несумненна, адной з самых цікавых юных музыкантак. А ўсё пачыналася з самага простага. Выбіраючы для вучня твор, заўжды імкнешся, каб ён быў зразумелы і вучань яго ўспрыняў. Потым прапануеш яму ўсё больш складаныя рэчы. Гэта як паступовае ўзыходжанне па прыступках. Ад простага да найскладанага. А мяжы дасканаласці няма...

НАШЫ Ў САН-РЭМА

Калі сёлета ў каледжы праходзіў конкурс эстраднага і бальнага танца і выкладчык харэаграфіі Наталля Бялевіч уручала дыпломы пераможцам, я зразумела, што ў сценах каледжа падрастаюць сапраўды ўсебакова развітыя асобы, людзі будучыні.

Ужо сёння далёка за межамі Беларусі ведаюць выхаванцаў выдатнай беларускай опернай спявачкі Ірыны Хабібулінай і флейтысткі Святланы Сітнікавай, скрыпічную школу Галіны Кашталььян і тых, хто займаецца ў класе фартэпіянных ансамбляў Элеаноры Ахрэмчык, дачкі вядомага беларускага мастака І.В. Ахрэмчыка, чыё імя носіць РКМ. Ёсць на музычным аддзяленні не толькі юныя выканаўцы, але і кампазітары. Алена Гуціна напісала цыкл фартэпіянных п'ес паводле твораў М.Булгакава і стала лаўрэатам Міжнароднага конкурсу кампазітараў.

Шмат дзе па свеце выступалі ўзорныя калектывы РКМ – цымбальны аркестр «Абярог» (кіраўнік Алена Аўраменка), камерны аркестр (дырыжор Алег Лісун), хор (кіраўнік Галіна Цітова). І вось духавы аркестр (кіраўнік Эрнест Каліноўскі) вярнуўся з Сан-Рэма, дзе стаў лаўрэатам II прэміі Міжнароднага фестывалю духавых аркестраў. Вучні РКМ ёсць і ў складзе ансамбля «Тымпан» (кіраўнік Уладзімір Казбанаў) і танцавальнага ансамбля «Крыж» (кіраўнік Ірына Стружко).

Я не буду пісаць традыцыйнае: «Хто ведае, можа, сярод тых, хто сёння вучыцца на Макаёнка, 14, у Рэспубліканскім каледжы мастацтваў ёсць юныя геніі, якія прынясуць у XXI стагоддзі нашай краіне славу, не меншую за тую, якую ў свой час даў роднай Італіі Леанарда»... У мяне на гэты конт ёсць сваё меркаванне, пацвердзіць якое здольны толькі час. Надта хацелася б, каб акрыленыя сваімі выкладчыкамі альбатросы не пакутавалі ад таго, што ў іх такія вялікія і прыгожыя крылы. Каб іх заўважылі і захапіліся іх палётам. Каб ацанілі іх талент.

Фота А.Спрынчана.

“Яе вялікасць акварэль...”

Творчы партрэт мастака Уладзіміра Рынкевіча

Ірэна КАРАНКЕВІЧ

Каранкевіч Ірэна Віктараўна *. Нарадзілася ў Архангельску (Расійская Федэрацыя), з 1984 г. жыве ў Мінску. Скончыла Беларускі дзяржаўны універсітэт культуры (1999). Працуе мастацкім рэдактарам у выдавецтве «Беларуская Энцыклапедыя імя Петруся Броўкі».*

Так называлася юбілейная экспазіцыя карцін Уладзіміра Рынкевіча, прысвечаная 50-годдзю з дня яго нараджэння. Творы, якія былі прадстаўлены на ёй, ахопліваюць адносна невялікі перыяд творчасці мастака: самыя раннія карціны датуюцца 1991 годам, тут жа прадстаўлены і творы апошніх гадоў. З вялікага мастацкага матэрыялу былі вылучаны тыя работы, якія найбольш ярка характарызуюць творчае крэда мастака. Глядач меў магчымасць прасачыць за працэсам творчага росту мастака.

Нягледзячы на разнастайнасць сюжэтных ліній і сродкаў іх выяўлення, карціны Уладзіміра Рынкевіча яднае арыгінальны і вытанчаны стыль, які адточваўся шматгадовай працай у творчых пошуках уласнага “я”. Работы мастака разлічаны на падрыхтаванага, патрабавальнага чалавека, дасведчанага, з развітым мастацкім густам. Пры ўсёй знешняй пазнавальнасці вобразаў, адлюстраваных у акварэлях Рынкевіча, з першых хвілін прагляду ўзнікае адчуванне ірэальнасці, мройнасці адлюстраванага свету. Гэта свет высокіх пачуццяў і летуценняў, імперыя тонкіх матэрыялаў, халаднаватых і адхіленых ад зямной мітусні.

Акрамя здольнасці выклікаць у гледача вытанчаныя душэўныя вібрацыі – суперажыванне і хваляванне, – акварэлі Рынкевіча маюць візуальную прыцягальнасць. Яны сучасныя, арыгінальныя, ім уласцівы многія новыя тэндэнцыі ў жывапісе: складаная змешаная тэхніка, смеласць і свабода самавыяўлення аўтара. У творах мастака адлюстраваны досвед асабістых эмоцый і неардынарныя ўласцівасці натуры, суб’ектыўнасць і ўнутраныя супярэчлівасці. Ён дасканала валодае мастацтвам растварэння, і не толькі фарбаў у вадзе, але і вобраза ў прасторы, сябе ў вобразе, гледача ў сузіранні.

Густ мастака выяўляецца ва ўраўнаважаных кампазіцыях, у складанай нюансіроўцы колеравай гамы, у нязменным пачуцці меры і адначасна надзвычай рэдкай інтуітыўнасці аўтара. Кампазіцыі мастака зусім пазбаўлены вульгарнай прадметнасці, мудрагелістасці, якіх-небудзь штучных упрыгажэнняў, за якімі хаваецца ідэйная пустэча. Акварэлі прасякнуты ясным сэнсам, у іх ніколі не бывае цьмянай заблытанасці ці двухсэнсоўнасці.

Рынкевіч у сваіх творах амаль заўсёды алегарычны. Ён выяўляе свае думкі пры дапамозе адлюстравання прыроды і яе элементаў ва ўсёй іх дасканаласці, бясконцай складанасці і шматграннасці, ён гарманізуе стыхію пачуццяў, надае ёй рысы навакольнага свету.

На выставе майстра кожная работа вартая асаблівай увагі.

Карціна “Няголеная рыба” – работа, поўная ўнутранай дынамікі і вастрыні. З цёмных хаатычных формаў на нас накіраваны халодны і пранізлівы позірк рыбіных вачэй. Ствараецца ўражанне, што здзіўлены абодва, і глядач, і рыба, быццам кожны ў аднолькавай меры іранізуе адзін з аднаго.

Карціна “Чартапалох” – натуралістычна прапісаная, вытанчаная па каларыту, з характэрнай для акварэлей Рынкевіча пазнавальнай пластыкай ліній; яна выяўляе дзікую, горкую расліну, якая раніць сваімі калючкамі. Зусім верагодна, што гэта вобраз самога мастака, які знайшоў для сябе падобнае арыгінальнае выяўленне, а можа, гэта адзін з ягоных уласных сімвалаў.

“Японская магія”. Тут ва ўсім пануе колер – напружаная і дынамічная моц фарбаў. Колер сканцэнтраваны ў плямах, што маюць спецыфічныя формы і звязаныя ў нашым успрыманні з атмасферай гэтай старажытнай ўсходняй краіны. Карціна нараджае шырокае кола асацыяцый з арыгінальным мастацтвам Японіі, яе непаўторнай культурай і светаадчуваннем японцаў, нясе настрой яркага свята, ілюзію відовішча. Выканана яна ў арыгінальнай наватарскай тэхніцы, знешне далёкай ад канонаў класічнай акварэлі. Унутраная структура асобных элементаў створана сакавітымі і маляўнічымі фактурнымі слаямі, што ўтварае адчуванне іх матэрыяльнасці. Праз шчыльнасць колеру праз непразрыстыя рэчы прабіваецца святло, якое прыводзіць ў рух гэты вібруючы колеравы ансамбль.

Арыгінальнасць карціны “Вандроўка папяровага карабліка”

У. Рынкевіч. Прышэлец. П/акв. 2002.

У. Рынкевіч. *Расчыненая клетка. П/акв. 2002.*

заключаецца ў першую чаргу ў тэматычнай накіраванасці. Сам вобраз, усе іншыя сімвалы і выразныя, і дастаткова простыя, і недвухсэнсоўныя. Вастрыню тэмы ўзмацняе дынамічная кампазіцыя: на невялікім фармаце адлюстраваны папяровы фантом, які нясецца па хвалях бурлівых падзеяў жыцця.

Вялікі цыкл работ, які быў створаны Уладзімірам Рынкевічам пад уражаннем ад замежных вандровак, прадстаўлены на выставе чатырма карцінамі. Самая каларытная з іх – "Начная кавярня": вуліца ўтульнага еўрапейскага горада ў ззянні бліскучых вітрынаў і ліхтароў. Ілюзія ззяння перададзена мастаком

У. Рынкевіч. *Гасцінец Радзівілаў. П/акв. 2002.*

У. Рынкевіч. *Вандроўка папяровага карабельчыка П/акв. 2002.*

віртуозна і рамантычна. Святло з вокнаў навакольных дамоў адбіваецца ў наваколлі, дзе рэальнасць і мроя, як у тэатры, лёгка саступаюць адна адной месца. У рабоце выкарыстаны выразныя, адкрытыя колеры, якія ўражваюць знешняй эфектнасцю, экспрэсіяй і разняволенасцю.

Карціна "Біёніка" – гэта бязлітасны дакор чалавеку – стваральніку механічных монстраў, клонаў, які сваім нястрымным жаданнем суцэльнай аўтаматызацыі давёў планету да глабальных прыродных катаклізмаў.

Несумненная ўдача мастака – карціна "Гасцінец Радзівілаў". Гэта камерны, невялікага фармату твор, у якім натуральна адчуваеш подых даўняй гераічнай гісторыі краю. З дынамічных колеравых плямаў вырастае стройная алея дрэваў, скіраваная ўглыб прасторы, яна ажывае на вачах, набывае рэальныя рысы славутага нясвіжскага парку. Лёгкія настальгічныя ноты па Вялікаму Княству Літоўскаму тут перарастаюць у захапленне перад неўвядальным старажытным Нясвіжам, гармоніяй навакольнай прыроды і архітэктуры.

Два выдатныя нацюрморты – "Зімовыя букеты" – прывабныя вельмі густоўнай дэталёўкай і тэхнічнымі тонкасцямі. Тут фігуруе ўся зімовая атрыбутыка, пануе атмасфера сну і цішыні. Дзякуючы вытанчаным сродкам выяўлення і па-майстэрску бездакорнаму выкананню, гэтыя нацюрморты вытрымліваюць разгляд з самай блізкай адлегласці, больш таго – спрыяюць пільнаму і працягламу ўзаемадзеянню з гледачом, якому гэта дае вялікае эстэтычнае задавальненне.

Не абмінуў мастак і марскую тэматыку (трыпціх "Бяздонне"). Шторм, марская глыб і бераг пасля буры нагадваюць, па сутнасці, не што іншае, як тры перыяды жыцця чалавека. Рэальнасць пейзажаў умоўная, ілюзорная. Дынамікай фарбавых мазкоў і шырокіх залівак, складанасцю колеравых нюансаў і яркай чысцінёй колеру перададзены дух воднай стыхіі ва ўсіх яе праявах. Жывы акіян – цудоўны і загадкавы, велізарны і шматгранны – асацыюецца тут са стыхійнымі рухамі зменлівай чалавечай душы. Стрыманае выкарыстанне колераў, вытанчаная гармонія толькі ўзмацняюць ўражанне ад трыпціха як ад адзінага цэлага, што складаецца з арганічных, звязаных паміж сабой частак.

Мастака заварожвае момант стварэння з хаосу дасканалых формаў. Менавіта гэтая няўлоўная кропка адліку ўвесь час хвалюе яго творчае ўяўленне. Кожная дэталь яго твораў, кожны акцэнт колеру, выглядаюць прадуманымі. Кожны нюанс, які

У. Рынкевіч. *Біёніка. П/акв. 2002.*

У. Рынкевіч. *Чырвонае віно. П/акв. 2002.*

падаецца спачатку выпадковым, знаходзіцца ў рамках унутранай заканамернасці выявы. Больш таго, менавіта выпадковасць нярэдка становіцца той самай зыходняй кропкай, якая з'яўляецца стымулам натхнення і палёту фантазіі мастака.

Гэта датычыцца большасці ягоных работ, але асабліва паказальны ў гэтым кантэксце цыкл на тэму "Стварэнне свету". Калі ў іншых карцінах мастак у першую чаргу дэманструе ўласную крэатыўнасць, дык гэты цыкл у большай ступені адлюстроўвае ўзрушэнне вышэйшым, Божым актам тварэння і гармоніяй сусвету, дзе чалавек – мера ўсіх мераў, канцэнтрацыя найвышэйшых азарэнняў Стваральніка.

Мастак ведае, што няўлоўны працэс сублімацыі пачуццяў у энергію творчасці праяўляецца ў выглядзе спантанных азарэнняў, але толькі ў выніку доўгіх пошукаў і эксперыментаў. Паўсядзённая руплівая праца прывяла яго да стварэння нечаканых твораў. З гэтага шэрага назавём карціны "Другі свет", "Пакінутае гняздо", якія ўздзейнічаюць на душу на крайняй мяжы свядомасці і пачуццяў. Майстар максімальна наблізіўся да таямніцы іншай, пазаштодзённай, рэчаіснасці. Празрыстыя рыбы, птушкі-душы, здані раслін – гэта вобразы нетутэйшага свету. Адчуванне матэрыі як прытулку духу, асяроддзя існавання, своеасаблівы пантэізм – гэта надзвычай уражвае ў карцінах Рынкевіча. Птушка, што пакінула сваё гняздо туманнай восеньскай раніцай – алегорыя адляцелай душы. Каляровая гама празрыстых фарбавых размываў надае адчуванне бясконцай працягласці прасторы ўглыбіню. Канцэнтрацыя духоўнай энергіі вялікая, мае мінорнае адценне, якое выклікае ў гледача непазбыўнае пачуццё незваротнасці часу, шкадаванне пра тленнасць усяго зямнога.

Дзіўна, але толькі на адной карціне ёсць выява чалавека, якая слаба нагадвае рэальную натуру. "Прагулка па Манака" – самая іранічная з усіх карцін. На жывапісным фоне – у даным выпадку гэта лёгкі марскі прыбой – адлюстраваны вельмі выразна, дэталёва прамаляваны элегантны сілуэт жаночай фігуры, які нібыта лётае ў паветры. Авал твару без рысаў, ніжняя частка цела замалёвана зялёным колерам, постаць статычная і надзвычай загадкавая. Гэта, без сумнення, толькі абалонка, якая таямніча хавае змест ці, хутчэй за ўсё, увогуле яго не мае, бо абсалютна пазбаўлена нават намёку на пачуццёвасць ці натхнёнасць. Гэта чысты сімвал антыэротыкі. Верхняя частка фігуры пазначае пол. Ніжняя, схаваная пад халоднай зелянінай, наводзіць на думку пра сувязі жаночай натуры з ніжэйшымі формамі прыроды: з русалкай, Афрадытай, створанай з марской пены, але з іранічным падтэкстам.

Шкада, што немагчыма ні падрабязна, ні сцісла апісаць усе работы Уладзіміра Рынкевіча, якія прэзентаваліся на яго юбілейнай выставе. Кожная з іх па-свойму цікавая і адкрывае новыя грані таленту гэтага майстра акварэльнага жывапісу. Мастак патрабавальны да сябе і з вялікай адказнасцю ставіцца да свайго таленту, імкнецца максімальна яго рэалізаваць. Ён з павагай ставіцца да свайго гледача, у якім бачыць аднадумца.

Марына Цвятаева неяк сказала пра вершатворы, што яны – "пераклад са сваёй мовы на чужую". Гэтае выказванне справядлівае да ўсіх відаў мастацтва. Выявіць сваю ўнутраную сутнасць у вобразах, у колеры не меней складана, чым у гуках ці словах; зрабіць гэта даступным, данесці да пачуццяў іншых людзей – вось вышэйшае рамяство. У выпадку з Уладзімірам Рынкевічам можна сказаць, што "пераклад" удаўся, ён цудоўны. Мастак, несумненна, перажывае творчы росквіт, ён поўны натхнення і адкрыты для новых ідэй.

Люстэрка. Горад. Душа

__Віктория Каваленчыкава__ – маладая мастачка-жывапісец. Скончыла аддзяленне станковага жывапісу Беларускай дзяржаўнай акадэміі мастацтваў у 2002 г. Удзельнічала ў шматлікіх і разнастайных выставах, сярод якіх персанальныя (Магілёў, 2000, Мінск, 2002), рэспубліканскія (Мінск, 2000), міжнародныя («Art for Expo-2000», Гановер, Германія). Апошняя персанальная выстава маладой мастачкі – "Гарадскія рытмы" – адбылася ў маі 2003 г. у Музеі сучаснага выяўленчага мастацтва.

Гэтай публікацыяй маладога мастацтвазнаўцы пра маладую мастачку адкрываем рубрыку «Даляглядзы маладых», якая будзе перыядычна з'яўляцца ў часопісе, бо даляглядзы для маладосці ніколі не дасягальныя.

__Наталля Лазука__ – малады мастацтвазнаўца, скончыла Беларускую дзяржаўную акадэмію мастацтваў у 2002 г. (аддзяленне мастацтвазнаўства). Аспірантка Беларускага дзяржаўнага універсітэта культуры.

Мастацтва – непрадузятае люстэрка часу. Мы "чытаем" працу творцы, як старонку з дзённіка, і не ўсведамляем, што на самай справе адлюстроўвае тая ці іншая адзначаная пэндзлем падрабязнасць. Мы схопліваем тое, што падаецца знаёмым, звязаным з уласнымі ўспамінамі. Так твор і яго аўтар ператвараюцца ў люстэрка для нас, гледачоў, спажыўцоў і інтэрпрэтатараў.

Работы Вікторыі Каваленчыкавай прысвечаны гораду. Безумоўна, у яе творчасці прысутнічаюць іншыя тэмы: лірычныя і вясковыя краявіды, партрэты, нацюрморты. Але найчасцей мастачка паказвае горад з мудрагелістымі перапляценнямі ліній будынкаў. Ці выпадковы яе выбар? Напэўна, не. Мова архітэктуры пластычная, шматзначная, напоўненая эмоцыямі. У ёй асэнсоўваюцца гісторыя і сучаснасць, існасць формы і сэнсу, непарыўная сувязь пачуццёвасці і функцыянальнасці.

Свет архітэктуры – гэта выяўленне знутры і звонку. Знутры нас – тыя кватэры, памяшканні, пляцоўкі, калідоры, дзе мы хадзілі, дзе нячутна праслізгвалі на вуліцу пагуляць, адкуль імчаліся на заняткі. Гэта краявід з акна, blікі ў шкле сервантаў, рыпенне дзвярэй, пахі. Мноства дэталяў, якія мы памятаем і якімі жывём. Архітэктура звонку нас – гэта вуліцы, сцяжынка праз сад напрасткі, звыклы маршрут на працу, месца спаткання.

Мы ўглядаемся ў свет, створаны мастачкай, і бачым адлюстраванне яе ўспамінаў: гукі і рухі, пачуцці і думкі. Палатно памяці тчэцца не з газетных артыкулаў, журналісцкіх навінаў, кадраў тэлебачання. Кожнае палатно Вікторыі Каваленчыкавай вырастае з яе ўласных эмоцый. Невыпадкова і назва выставы – "Гарадскія рытмы". Гэта серыя жывапісных работ, дзе ў маўклівым сузіранні няспешнага кроку вуліц пазнаецца сапраўдны, ненавязлівы рытм горада. Архітэктура ў яе творах становіцца універсальнай асновай. Але расфарбоўваюць яе думка, жаданне, пачуццё, настрой, успамін...

В.Каваленчыкава. *Непагадзь. Алей. 2000.*

У сваіх палотнах маладая мастачка не іграе мудрагелістай дакладнасцю дэталяў, не ўзводзіць іх у ролю нейкіх знакаў. Яна перадае настрой. Архітэктура для мастачкі – каркас для аздаблення фарбамі і адценнямі. Так камень, натуральны ў сваіх выгінах, апраўляюць строгім касцяком срэбра. Горад "цячэ" пад яе пэндзлем: яго колеравая гама глыбокая і густая, плаўная і цягучая, як карамель, якую магчыма паспытаць і пасмакаваць. Колер злёгку прыглушаны, тонкі і акуратны, без крыклівага супрацьпастаўлення, без нацягнутасці і навамоднай істэрыі. Колер адлюстроўвае стан спакою. Так адбываецца на зыходзе дня, калі сонца наталіла золатам сцены дамоў і напоўніла іх незабыўным пачуццём пяшчоты і цеплыні.

В.Каваленчыкава. *Партрэт актрысы. Алей. 1999.*

Горад Вікторыі Каваленчыкавай поўны жыццёвай моцы і энергіі. Ён самадастатковы, маштабны, трывалы, адвечны. У яго гісторыю чалавек уваходзіць і знікае, нягледзячы на тое, што яго рукамі створана раскоша з мармуру, каменю і металу.

Што ёсць горад для мастачкі? Гэта люстэрка, дзе выяўляюцца яна сама і яе адносіны да сябе. А архітэктура – гэта канспект ці, дакладней кунсткамера, у якой захоўваюцца ўспаміны. Успаміны як увасабленне самага каштоўнага для асобы, калі яе твор адкрыты для гледача праз прызму самарэфлексіі.

Вікторыя Каваленчыкава адкрывае мапу сусвету ва ўласнай карціне горада, што складаецца праз мноства артэфактаў памяці – рэчаў і сувязяў паміж імі, падзеяў і пачуццяў, якія імі ствараюцца. Кожнае палатно мастачкі – гэта фрагмент погляду на сусвет. Магчыма, таму яна не дае ніякіх этнаграфічных арыенціраў, што дакладна адсылаюць да вызначаных месцаў. Але горад Вікторыі Каваленчыкавай нам знаёмы. Мы ўзгадваем завулак, нітку магістралі, мітуслівае скрыжаванне дарог, паварот вуліцы, дахі, лесвіцы, вокны. Але вузел памяці выслізвае з нашых рук. І толькі загадкава ўсміхаецца адзінокая постаць на фоне напоўненых святлом ранішняга сонца цёплых квадратаў сцен...

Наталля ЛАЗУКА.

ВЭБ-ДЫЗАЙН: тэхналогія, эстэтыка, камунікацыя

Святлана СМУЛЬСКАЯ, Наталля ЦАРЫК

З'яўленне World Wide Web, размеркаванай інфармацыйнай сістэмы, якая прадстаўляе інфармацыю ў выглядзе гіпертэксту, зрабіла публікацыю інтэрактыўнай, выявіла для кожнага ўладальніка персанальнага камп'ютэра сферу камунікацыі, якая раней была даступнай толькі для вузкага кола спецыялістаў. Публікацыі ў Сетцы знялі шмат праблемаў, якія існуюць у традыцыйным выдавецтве: твор адразу становіцца даступным чытачам усяго свету, затраты на яго публікацыю, захаванне і пераўтварэнне мінімальныя, карэкціроўку, дапаўненне можна правесці ў любы момант.

Само веданне праграмнага забеспячэння не дае магчымасці ствараць прывабныя, эфектыўныя вэб-старонкі. Вялікае значэнне мае візуальная апрацоўка кожнага праекта, стваральнікі сайта павінны вырашаць шэраг праблемаў эстэтычнага характару: арганізацыя падачы матэрыялу, падбор колеру, фармат тэксту, якасць фону, графіка і яе адпаведнасць зместу, ураўнаважанасць усіх элементаў старонкі. Кіраванне паслядоўнасцю старонак сайта здзяйсняецца праз гіперсувязі. У адрозненне ад друкаванага выдання, дзе ўсе старонкі аб'яднаны фізічна, старонкі вэб-сервера аб'яднаны віртуальна, і праца карыстальніка з адной з іх можа выключаць нават беглы прагляд астатніх. Такім чынам кожная старонка вэб-публікацыі павінна разглядацца як самастойная.

Вэб-дызайн уключыў у сябе элементы друкаванага графічнага, мультымедыйнага і інтэрфейснага дызайну, дызайну рэкламы, тэле- і відэапрадукцыі. Д. Кірсанаў у кнізе "Вэб-дызайн: кніга Дзмітрыя Кірсанава" прапаноўвае адзіны тэрмін – "інфармацыйны дызайн", функцыя якога – дапамога ў карыстанні інфармацыяй, а не выбар (рэклама) ці карыстанне (прамысловы дызайн). Яшчэ адной характэрнай рысай вэб-дызайну з'яўляецца тое, што ў сваёй рабоце дызайнер не толькі выкарыстоўвае, але ўкладае ў яе аснову ўжо створаныя мастацкія каштоўнасці: шрыфты, графіку, фатаграфіі, тэксты. Дызайнер павінен узяць да ўвагі факт выкарыстання рэкламных банераў, якія могуць быць размешчаны на сайце і створаны без уліку яго афармлення. Вэб-дызайнер стварае не змест сайта, а яго кантэкст; візуальнасць – усяго толькі сродак. Мэтай работы дызайнера становіцца зручнасць і эфектыўнасць.

А.Качанаў у артыкуле "Што ж такое web-дызайн?" падкрэслівае адрозненне разумення тэрміна "вэб-дызайн" ад заходняй традыцыі. У нас гэты тэрмін носіць перш за ўсё эстэтычную афарбоўку, такім чынам вэб-дызайнер – гэта ў першую чаргу чалавек, які афармляе старонку па-мастацку. У англійскай мове вэб-дызайнер – гэта спецыяліст па інфармацыйнай архітэктуры, праграміст, распрацоўшчык і адміністратар у адной асобе.

Тэхналагічная і эстэтычная спецыфіка вэб-дызайну распаўсюджваецца не толькі на афармленне старонак, але і на стварэнне твораў net-арта і прадстаўленне ў Сетцы твораў традыцыйных мастацтваў.

Пры візуальнай прапрацоўцы праекта ўлічваецца некалькі спецыфічных рысаў. Гэта так званыя "палі", якія адрозніваюцца ад палёў друкаванага аркуша тым, што ў даным выпадку гаворыцца аб прасветах уздоўж левай і верхняй межаў акна, якія пакідае сам броўзер. Калі вэб-старонка па памерах перавышае акно броўзера, з'яўляюцца палосы пракруткі, з дапамогай якіх змест старонак пракручваецца ў патрэбным напрамку. Калі вертыкальнай паласы пракруткі цяжка пазбегнуць, то ў выпадку з гарызантальнай дастаткова ўлічваць мінімальную шырыню акна броўзера.

Сярод сайтаў можна вылучыць некалькі груп:

- персанальныя старонкі;
- некамерцыйныя сайты розных арганізацый;
- карпаратыўныя сайты, што выконваюць рэкламную функцыю, ствараюць вобраз фірмы;
- кантэнт-сайты, што звычайна не маюць ніякага сервісу, акрамя інфармацыі. Для гэтай групы найгалоўнае – змест. Пастаянная змена, абнаўленне інфармацыі накладваюць свой адбітак на дызайн.

__Смульская Святлана Юр'еўна__ – выкладчык кафедры беларускай і сусветнай мастацкай культуры БДУ культуры.

__Царык Наталля Анатольеўна__ – аспірантка трэцяга года навучання кафедры беларускай і сусветнай мастацкай культуры БДУ культуры.

Лічбавы асяродак дазваляе зместу старонкі выйсці з плоскасці асобнага аркуша паперы ў аб'ёмную сістэму, дзе аб'екты ўзаемадзейнічаюць, ствараюць паміж сабой падтрымліваючыя і кантрастныя сувязі ва ўсіх напрамках. Кожная старонка самастойная, "вертыкальныя" сувязі элементаў іграюць другарадную ролю. Такім чынам арганізацыя інфармацыі становіцца нелінейнай: элементы не маюць фіксаваных пазіцый, набор з некалькіх старонак не абавязаны складвацца ў лінейную паслядоўнасць. Гэта не значыць, што ў гіпертэксце здзяйсняецца поўнае адмаўленне ад лінейнай арганізацыі інфармацыі.

Адзін са спосабаў кіравання інфармацыяй сайта, які прама выяўляе нелінейнасць яго інфармацыйнай прасторы, – гэта фрэймы – перагародкі ўнутры акна броўзера, якія дазваляюць паказваць адначасова некалькі HTML-файлаў. У гэтым выпадку сам каранёвы элемент структуры не бачны – ён раздзяляе акно, задае памеры файлаў і паведамляе іх адрасы для загрузкі. У найпрасцейшым варыянце гэтай структуры адзін з фрэймаў змяшчае панэль навігацыі, спасылкі; на іншым ад-

люстроўваюцца дакументы з асноўным зместам сайта. Ёсць яшчэ адзін спосаб адначасовага вывядзення на экран некалькіх файлаў – стварэнне новых вокнаў броўзера.

Акрамя стандартнага, "акадэмічнага" HTML, існуюць некалькі варыянтаў размяшчэння элементаў тэксту. У "гумавым" дызайне тэкст і графіка размяшчаюцца ў ячэйках табліцы, параметры якой задаюцца не ў пікселах, а ў працэнтах ад шырыні акна. Гэты метад дазваляе найбольш адэкватна выкарыстаць параметры любога экрана. У той жа час становіцца немагчымай дакладная састыкоўка элементаў старонкі. У жорсткім таблічным дызайне велічыня кожнай ячэйкі ў пікселах задаецца або яўна, або азначаецца памерам змешчанай у гэтую ячэйку графікі.

Важным элементам у рабоце з кожным сайтам з'яўляецца навігацыя – магчымасць карыстальніка арыентавацца ў прапанаваных інфармацыі і паслугах, хутка атрымліваць іх. Існуюць два віды навігацыі: тэкставыя спасылкі (магчыма, з анатацыямі) і панелі з кнопкамі. Спасылкі можна падзяліць на дзве катэгорыі: матэрыялы (тэматычныя раздзелы з тым зместам, дзеля якога карыстальнік і прыйшоў на сайт) і інструменты (спасылкі, што вядуць на дапаможныя старонкі – дапамога, інструкцыі, карта сайта).

Я. Нільсен у артыкуле "Дзесяць галоўных памылак у вэб-дызайне: праз тры гады" прыводзіць групу памылак, якія ўскладняюць карыстанне сайтам і, такім чынам, робяць яго неэфектыўным. Гэта праблема фрэймаў, карыстанне навейшымі тэхналогіямі, пракрутка тэксту і паўторная анімацыя, пракрутка навігацыйнага блока, адсутнасць навігацыі па сайту, нестандартныя колеры спасылак, устарэлая інфармацыя, павольная загрузка старонак.

У цяперашні час фрэймы не з'яўляюцца такой сур'ёзнай праблемай, як гэта было ў 1995-1996 гг. Фрэймы робяць старонку больш груваcткай і перашкаджаюць адпраўляць URL на неабходную старонку па пошце. Аднак, у сувязі з паляпшэннем тэхналогій броўзераў, стала магчымай навігацыя без перашкод па сайтах з фрэймамі, была вырашана праблема друку з фрэйма (але размяшчэнне тэксту можа быць не такога выгляду, якога чакае карыстальнік). Карыстанне навейшымі тэхналогіямі непажадана з прычыны так званай "агульнай розніцы": далёка не кожны карыстальнік Сеткі працуе на навейшым камп'ютэры. Акрамя таго, калі карыстальніку не адразу зразумела, якім чынам працуе вызначаны сайт, павялічваецца імавернасць таго, што ён яго пакіне. Тэкст, які пракручваецца, нязручны пры чытанні. Дызайн, што ўключае

ў сябе паўторную анімацыю, як і тэкст, што пракручваецца, асацыюецца ў карыстальніка з рэкламай, якую многія ігнаруюць, таму што яна не звязана напрамую з неабходнай інфармацыяй. Зараз карыстальнікі звяртаюць менш увагі на URL-адрасы, і большасць сайтаў мае добрую навігацыю. Аднак доўгія URL так, як і раней, выклікаюць праблемы, калі карыстальнікі перасылаюць іх поштай. У 1999 г. многія карыстальнікі не пракручвалі навігацыйны блок, а выбіралі з таго, што было на экране. Хоць карыстальніку і вядома, што значная частка інфармацыі можа знаходзіцца пад першай бачнай на экране часткай сайта, – як і раней, застаецца важным выбар пунктаў, бачных на экране. Сайты без навігацыі сустракаюцца рэдка, акрамя таго, карыстальнік ужо звыкся з вызначаным канонам у дызайне навігацыі. Так, нестандартны колер спасылак робіць цяжкім карыстанне сайтам з прычыны непазнавання спасылак; карыстальніку цяжка арыентавацца ў тым, якія менавіта старонкі сайта ён ужо наведаў. Мноства сайтаў абнаўляецца пастаянна, а дэманстрацыя састарэлай інфармацыі можа разбурыць давер карыстальніка. Архівы ж, наадварот, з'яўляюцца годнасцю сайта.

К.Клонінгер у артыкуле "Свежыя стылі для вашага сайта" адзначае, што знешні выгляд, дызайн многіх сайтаў вельмі падобны, падпарадкаваны стэрэатыпу. Сайты Microsoft, Adobe, Ebay і інш. становяцца ў вядомай ступені трафарэтамі для стварэння прафесійных карпаратыўных сайтаў. Другая крыніца клішэ – друкаваныя часопісы. Акрамя таго, многія фірмы, якія ствараюць сайты, раней займаліся выдавецкай справай. Асобна Клонінгер вызначае эксперыментальныя старонкі і сайты фірмаў, якія не займаліся выдавецтвам. Падобна, як у многіх тэлевізійных рэкламных кліпах ёсць іронія наконт рэкламы, эксперыментальныя сайты не ўтойваюць, а эксплуатуюць абмежаванні Web'a.

Першы Беларускі Інтэрнет-фестываль быў праведзены ў канцы верасня 2000 г., у ім прыняла ўдзел трэцяя частка тагачаснага беларускага Інтэрнета (311 сайтаў). Камерцыялізацыя беларускага Інтэрнета пачалася ў 2001 годзе, яна была адзначана адкрытай канкурэнцыяй паміж банернымі сеткамі. Першым камерцыйным брэндам беларускай Сеткі стаў "Red Graphic", прызнаны "самым крэатыўным брэндам" на Першым нацыянальным конкурсе "Брэнд года".

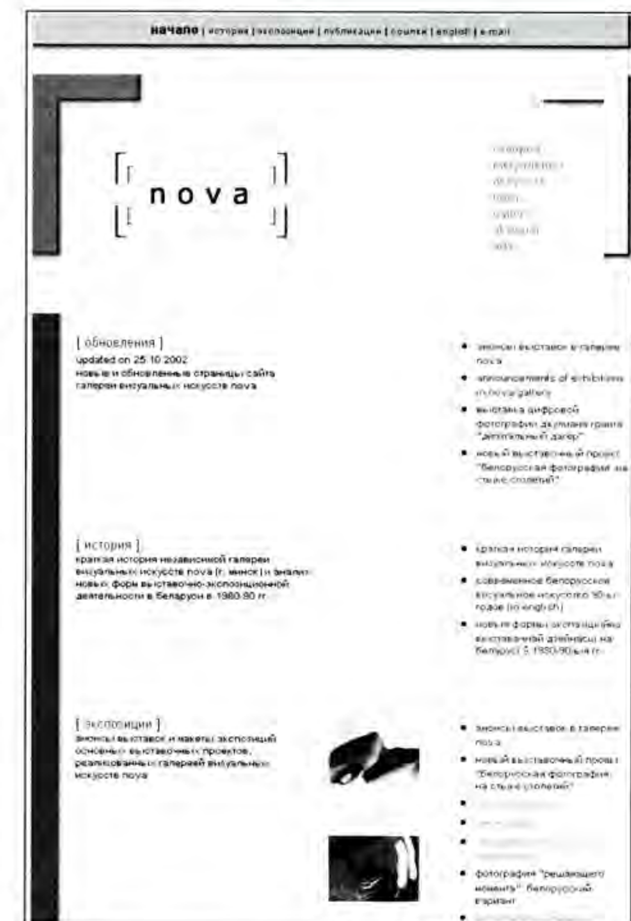
Цяперашнюю сітуацыю ў айчынным вэб-дызайне адрознівае тое, што ў РБ яшчэ не склалася прафесійная школа спецыялістаў. Гэта падкрэслівае Д.Сурскі: "З аднаго боку, у гэтай нішы больш дылетантаў, якія спехам асвоілі асабліва тэхнічныя бакі Інтэрнета, найпрасцейшыя web-тэхналогіі, якія не маюць спецыяльнай адукацыі і ўяўлення пра густ. З іншага боку, сярод агульнай масы самавукаў дастаткова многа талентаў. З web-дызайну ідзе прыток свежай крыві"[1]. З ім згодны і дызайнер А.Савіцкі, чые дзве работы аналізуюцца ніжэй: "Дызайн не павінны адставаць ад тэхналагічнага развіцця, таму што любое новае вынаходства патрабуе дызайнерскага афармлення. Гэта дзіўна, што за дзесяць год існавання тэхналогій у Беларусі не з'явілася прафесійных вэб-дызайнераў. Уся надзея на наступнае пакаленне выпускнікоў Акадэміі, ЕГУ, для яго мы цяпер усё ж ствараем пэўную творчую школу, арыенціры, кропкі адліку"[2].

У якасці ілюстрацыі разгледзім пяць сайтаў беларускіх дызайнераў, у работах якіх, на наш погляд, гарманічна спалучаецца рашэнне як эстэтычных, так і практычных задач, што ставяцца перад кожным стваральнікам сайта, сумешчаны тэхнічныя і эстэтычныя магчымасці вэб-дызайну.

Сайты А.Драпязо "Клінамен" (klinamen.com) і "Фотаскоп" (photoscope.org) з'яднаны адзіным падыходам: спалучэнне чорнага і белага, аскетычная графіка, рытмічная арганізацыя старонкі, падобная структура. Гэтым старонкам уласцівыя змястоўнасць, практычнасць, зручнасць карыстання. Сайты маюць наступныя тэхнічныя характарыстыкі: дрэвападобная структура, зручнае размяшчэнне сістэмы спасылак (спасылкі і панель навігацыі дубліруюцца на кожнай асобнай старонцы, што дазваляе карыстальніку не пракручваць яе цалкам). Візуальнае вырашэнне неназойлівае, яно адпавядае кантэксту і не адцягвае ад яго ўвагі. Размяшчэнне элементаў на старонцы падпарадкавана вертыкалі.

Змест сайта-альманаха "Клінамен" складаюць артыкулы па праблемах сучаснай культуры. У верхнюю частку галоўнай старонкі альманаха вынесены эпіграф і лагатып сайта (правы верхні вугал). Пад ім размешчаны назвы раздзелаў сайта, закампанаваныя ў дугу, чые контуры паўтарае графіка, размешчаная правей, – сцябло. Сцябло расліны "вырастае" з назвы адной з рубрык, гарызанталі. Ніжэй раздзелаў спасылкі на сервісы сайта – "Анатацыі" і "Пошта". З левага боку – інфармацыя аб аўтарах сайта і спасылкі. На гэтай жа старонцы дадзены разгорнуты змест раздзелаў сайта. Чаргаванне надпісаў і белых прастораў паміж імі стварае своеасаблівы рытмічны малюнак.

Вырашэнне кожнай асобнай старонкі мае як агульныя з іншымі элементы – панелі навігацыі, спасылкі, так і ўласнае афармленне, што вытрымана ў адзіным стылі з дызайнам іншых старонак і адпавядае зместу канкрэтнай старонкі і ўсяго альманаха. Выкарыстанне графікі мінімалістычнае, што дазваляе старонкам загружацца даволі хутка.



Сайт фатаграфічнага альманаха "Фотаскоп" прысвечаны гісторыі і тэорыі фатаграфіі, яе сучасным праблемам. Яго тэхнічнае вырашэнне падобнае на вырашэнне "Клінамена". На кожнай старонцы "Фотаскопа" злева размяшчаецца панель навігацыі (яна ж паўтараецца і ўнізе старонкі, з таго ж боку). Правей і ніжэй верхняй панелі навігацыі вынесены змест раздзела, пад ім знаходзіцца спасылка на раздзел "новыя публікацыі"; спасылкі на сервісы сайта (англійская версія, форум, пошта) размешчаны на чорнай паласе, што праходзіць па леваму краю праз усю старонку. Лагатып сайта значна ніжэй – справа, пад стылізаваным малюнкам – фатограф каля апарата. Графіка ілюструе тэму сайта, змест яго раздзелаў размешчаны пад лагатыпам, тэкст ссунуты ўправа. Раздзелаў шэсць: гісторыя фатаграфіі, пантэон фатаграфіі, тэорыя і крытыка, галерэя беларускіх фатографаў, агляды выставаў і спасылкі на іншыя крыніцы.

Усё афармленне сайта, кампазіцыя тэкставых і візуальных элементаў старонак падпарадкаваны ідэі вертыкалі. Галоўная старонка вытрымана ў чорным і белым, кантрастныя элементы ствараюць рытмічнае чаргаванне клетак шахматнай дошкі.

Альманах прысвечаны фатаграфіі, таму на яго старонках змяшчаецца шмат ілюстрацый, кампаноўка тэксту і графікі розніцца. Так, раздзел "Галерэя беларускіх фатографаў" уключае старонкі, прысвечаныя творчасці У. Суцягіна, С. Ждановiча, З. Мігуновай. У даным выпадку функцыяй старонкі з'яўляецца прэзентацыя серыі работ названых аўтараў. У раздзеле "Тэорыя і крытыка" асноўным зместам з'яўляецца тэкст, ён ссунуты ўправа, злева ўтвараецца даволі вялікае поле, у якім размешчаны фатаграфіі – ілюстрацыі да тэксту. Структура

сайта даволі разгалінаваная, але дубліраванне на адной старонцы панеляў навігацыі, кнопак пераходу ў верхнюю частку старонкі і на галоўную старонку робіць карыстанне сайтам зручным і эфектыўным. Кантэнт сайта знаёміць з разнастайнымі матэрыяламі – тэарэтычнымі, гістарычнымі, інфармацыяй пра сучасную беларускую фатаграфію. Кантэкст, у якім утрымліваецца гэты змест, цалкам адпавядае тэме, кожная старонка вытрымана ў агульнай эстэтыцы, якая, дзякуючы аскетычнаму афармленню, не ўступае ў супярэчнасць з прыватнай эстэтыкай размешчаных матэрыялаў. Так, прадстаўленыя на сайце работы фатографаў значна адрозніваюцца па сваёй стылістыцы, аднак мінімалістычнае афармленне старонак служыць адначасова і даволі нейтральным фонам, і дазваляе захоўваць адзінства мастацкага афармлення альманаха.

Дызайн сайта галерэі "Nova" (nova.iatp.by) распрацаваны У. Парфянком – мастацкім кіраўніком установы. Тэмай рэсурса з'яўляецца інфармацыя аб працы галерэі, яе гісторыя, анонсы выставак, рэцэнзіі. Структура сайта падобная да вышэйразгледжаных работ А.Драпязо: тут таксама відавочныя кампазіцыйнае вырашэнне вертыкалі, сістэма дубліравання спасылак, рытмічная кампаноўка матэрыялу. Сайт мае наступныя тэматычныя раздзелы: пачатак (першая старонка), гісторыя галерэі, яе экспазіцыі, публікацыі, англійская версія; сервісы – пошта, спасылкі на некаторыя беларускія рэсурсы. Гэтыя раздзелы прадстаўлены тэкставымі кнопкамі на панелі навігацыі.

Афармленне старонак падпарадкавана рытмічнаму чаргаванню тэксту і візуальных матэрыялаў, прабелаў між імі. Тэкст апраўляе чаргаванне графікі і прасторы паміж яе асобнымі адзінкамі. Назва кожнага матэрыялу з'яўляецца прамой спасылкай на яго, як і назва раздзела. Некалькі спасылак на іншыя праекты размешчаны ў ніжняй частцы старонкі. Гэтыя спасылкі, як і панель навігацыі, паўтараюцца на кожнай старонцы, забяспечанай таксама кнопкай пракруткі ўверх.

У раздзеле "Экспазіцыі" – анонсы ўсіх выставаў бягучага сезона. Чырвоным колерам выдзелены назвы актуальных экспазіцый, спасылкі на крыніцы. Тэкст (анатацыя, інфармацыя пра час правядзення выставы, спасылкі) месціцца ў левай частцы старонкі, у правай – адна з фатаграфій экспазіцыі. Кожны фрагмент старонкі ўяўляе сабой разгорнутую ілюстрацыю да назвы. Падобным чынам вырашаны і іншыя старонкі. Асноўны змест "Спасылак" разбіты на дзве часткі: анатацыі да рэсурса і ілюстрацыя – спасылка на сайт. Тэкст пра гісторыю галерэі паралельна каменціруецца фатаграфіямі, публікацыі – лагатыпамі выданняў, у якіх былі надрукаваны прыведзеныя матэрыялы.

Дызайн двух іншых сайтаў распрацаваны А.Савіцкім. Абедзве работы вызначае гарызантальны спосаб кампаноўкі матэрыялу – прыём, які падкрэслівае арыгінальнасць рашэння, але мог бы быць неэфектыўным у выпадку з іншымі сайтамі. У рашэнні сайтаў заяўлены прыярытэт эстэтыкі, яна выяўляецца праз графіку, бачны вобраз, які паясняе тэкставы змест старонак. Старонка Cmart (puzo.net/cmart) – гэта інтэрв'ю з дызайнерам А.Паненкам, яе афармленне адпавядае зместу, што прысвечаны дызайну і блізкай да яго праблематыцы. Тэкст змешчаны ў візуальна насычаны кантэкст. Старонка пракручваецца па гарызанталі – спосаб арганізацыі інфармацыі, які сустракаецца даволі рэдка і таму нязвыклы. Напрамак арганізацыі матэрыялу падкрэсліваецца гарызанталлю, што ідзе праз усю старонку, складаецца з асобных светла-шэрых ліній і стрэлак. Гэты фонавы элемент не ўскладняе чытання тэксту, але падказвае карыстальніку спосаб кіравання інфармацыяй старонкі. Паласа арганізуе і кампазіцыю інтэрв'ю: вышэй пытанні, ніжэй – адказы. На адным узроўні з ёю размешчаны і загаловак сайта, інфармацыя аб аўтарах. Гэты блок тэксту складаецца са спасылак стандартнага колеру (блакітны). Імёны аўтараў пазначаюцца чырвоным колерам, як і спасылкі, якія з'яўляюцца ў тэксце. Такім чынам, афармленне тэксту будуецца на звычным балансе чорных літар тэксту на белым фоне і чырвонага загалоўка. Кожная старонка мае дзве графічныя спасылкі – стрэлкі, яны знаходзяцца ў пачатку і ў канцы матэрыялу і дазваляюць пракруціць тэкст у процілеглы бок. У афармленні старонкі таксама выкарыстана графіка, якая падкрэслівае тэму, – інфармацыйны дызайн. Шэрыя графічныя элементы выдзяляюць асобныя фразы інтэрв'ю, чаргуюцца з графікай і падкрэсліваюць рытм арганізацыі матэрыялу.

¹Сурский Д. Web или не web – не вопрос//Человек и Интернет. 2002. № 4(53).С.13

²Савицкий А. У меня не бывает творческих кризисов//Человек и Интернет.2002. № 7(56).С.13

У вырашэнні персанальнага сайта А. Савіцкага hhtp (hhtp.org) кампаноўка матэрыялаў таксама падпарадкавана гарызанталі, акцэнт пераведзены на візуальны кантэкст. Усе старонкі, акрамя адной ("Вэб-дызайн"), вытрыманы ў адзіным рашэнні. У цэнтры галоўнай старонкі размешчаны вялікія фатаграфіі, у палосах вышэй і ніжэй іх – тэкставыя спасылкі. Вышэй – чорны фон з кнопкамі навігацыі па сайту: "навіны", "аўдыё-відэа праекты", "фатаграфіі", "сумесная праца", "вэб-дызайн", "архіў". Унізе – Інтэрнэт-адрасы, пад імі таксама праходзіць чорная паласа. Старонка "супрацоўніцтва" разбіта на каляровыя прамавугольнікі. Большую частку старонкі займае фатаграфія, тэкставы змест старонкі заключаны ў шэры прамавугольнік, выходзіць за межы "першага экрана". Колер тэксту – шэры, колер спасылкі на "супрацоўніцтва" (сайт angelico) – аранжавы. Тут, як і на галоўнай старонцы, акцэнт пераходзіць з вербальнай інфармацыі на стварэнне вобраза, уяўлення аб візуальным стылі, працы дызайнера. Фатаграфіі галоўнай старонкі на першы погляд здаюцца нефункцыянальнымі: яны не нясуць інфармацыі, якая мела б прамое дачыненне да дызайну, з'яўляюцца прычынай доўгай загрузкі старонкі. Аднак яны даюць уяўленне аб эстэтыцы, якой прытрымліваецца А.Савіцкі ў сваёй працы, адным з элементаў, якія складаюць яе вобраз. Усе старонкі вытрыманы ў адной эстэтыцы – цёмны фон, чые межы падкрэсліваюць чорныя палосы, нязменная панель навігацыі, перавага графікі над тэкстам. Але ж адна старонка – "вэб-дызайн" – вытрымана ў цалкам іншым ключы, гэта старонка дзелавога зместу, і яе вырашэнне змяшчае максімум інфармацыі. Структура старонкі – фрэйм з вокнамі шэрага колеру. У правым з іх спіс спасылак – работ А. Савіцкага ў вобласці вэб-дызайну, у левым адлюстроўваецца галоўная старонка абранага праекта.

У сетцы Інтэрнэт мастацкі і інфармацыйны тэксты становяцца віртуальнымі па прыродзе і гіпертэкставымі па структуры. Прынцыпы віртуальнасці і гіпертэкставасці набываюць усё большае значэнне ў працэсе мадэлявання мастацкай рэальнасці. У кінематаграфіі рашэнне такіх задач звязана з вялікімі матэрыяльнымі тратамі, і таму ў кінамастацтве Беларусі яшчэ няма падобных твораў. Аднак інтэрнет-інструментарый даступны, распаўсюджванне інфармацыі больш зручнае і хуткае. З гэтай прычыны ў кантэксце культуры Рэспублікі Беларусь можна гаварыць аб названых прынцыпах мадэлявання рэальнасці на прыкладах з інтэрнет-практыкі.

Натхнёнасць класікай

На Міжнародным кніжным кірмашы "Мастацтва кнігі 2003" былі вызначаны лепшыя выданні Беларусі за мінулы год. Мастацкі альбом "Асобы і лёсы" выдавецтва "Чатыры чвэрці" (галоўны рэдактар Л.Анцух) увайшоў у лік лепшых і ўзнагароджаны дыпломам II ступені ў намінацыі "За уклад у захаванне духоўнай спадчыны".

Аўтары – Ніна Марчанка і Кірыл Зеляной – прадставілі ў альбоме "Асобы і лёсы" толькі частку партрэтаў са збору Нацыянальнага мастацкага музея Рэспублікі Беларусь, але з гэтай невялікай калекцыі можна атрымаць уяўленне аб творчасці мастакоў XVIII – пачатку XIX стагоддзяў: А.Гараўскага, С.Заранкі, І.Хруцкага, якія нарадзіліся ў Беларусі, а таксама А.Андропава, У. Баравікоўскага, К.Брулова, А.Венецыянава, В.Васняцова, К.Каровіна, Б.Кустодзіева, Д.Ляўіцкага, З.Серабраковай, В.Сурыкава, В.Сярова, М.Урубеля, П.Фядотава, П.Чысцякова.

«Асобы і лёсы». Альбом партрэтаў са збору Нацыянальнага мастацкага музея Рэспублікі Беларусь. (Мн.: Чатыры чвэрці, 2002.)

Тэма партрэта зацікавіла Ніну Марчанку, калі пасля заканчэння Інстытута жывапісу, скульптуры і архітэктуры імя І.Я.Рэпіна ў Ленінградзе яна пачала працаваць у Дзяржаўным мастацкім музеі БССР. Менавіта тут разгарнулася даследчая праца ў галіне рускага і беларускага мастацтва XVIII –пачатку XIX стагоддзяў, а канкрэтна – у жанры партрэта. І хоць лёс склаўся так, што пазней Н.Марчанка больш за дваццаць гадоў займалася пытаннямі развіцця нацыянальнай культуры ў дзяржаўных структурах, думкі пра сваю кнігу не пакідалі яе. Разам з сябрам са студэнцкіх часоў К.Зеляным, які трыццаць гадоў выкладае гісторыю выяўленчага мастацтва і сусветную мастацкую культуру ў Рэспубліканскім каледжы мастацтваў імя І.В.Ахрэмчыка, аўтарам шматлікіх публікацый, каталогаў, метадычных выданняў, яны падрыхтавалі альбом з 67 рэпрадукцый, выкананых на высокім паліграфічным узроўні. Кожны з партрэтаў суправаджаецца тэкстам. Альбом "Асобы і лёсы" універсальны. Ён прызначаецца як прафесіяналу – мастацтвазнаўцу, мастацкаму крытыку, культуролагу – так і проста зацікаўленаму чытачу. Даследчыкі распавядаюць пра гісторыю экспанатаў, калі і з якіх збораў паступілі яны ў Нацыянальны мастацкі музей, пра іх памеры. У анатацыях да кожнай рэпрадукцыі даюцца асноўныя звесткі пра жанр карціны, творчую манеру мастака, асаблівасці выканання твора, біяграфічныя звесткі аб партрэтаваных асобах. У канцы кнігі змешчаны спіс выкарыстанай літаратуры.

Перагортваючы старонкі альбома, чытач знаёміцца з карцінай "Старая моліцца" (1857) пэндзля Апалінара Гараўскага, ураджэнца былога маёнтка Уборкі, што ў Магілёўскай вобласці. Творчасць яго звязана з мастацкім жыццём Беларусі і Расіі. З роднай Мінскай губерні 24 чэрвеня 1872 года ён пісаў у Маскву Паўлу Міхайлавічу Траццякову: "Знаходжуся ў бацькоўскіх пакоях..., разглядаю свае скончаныя і няскончаныя работы, убачыў пачатую і парадкам зробленую на той час "Старая моліцца", якую я кінуў з-за кепскага палатна. Пытаюся ў бацькі, а ці жывая тая натура, а калі жывая, дык няхай прыйдзе, калі зможа. На яго здзіўленне, яна прыйшла адразу ж сама, і зусім не змянілася, толькі ў яе стала больш маршчынак, і мне захацелася скончыць яе партрэт".

Мадэль Гараўскаму падабалася. Старэнькую Аксінню Канстанцінаўну Іванову мастак партрэтаваў самааддана, трымаўся сваіх правілаў: "Праўда ў практысе, і штучнага нічога не павінна быць". Жанчына ў маліто́ўным экстазе глядзіць уверх. Яе вусны шэпчуць словы малітвы. Рукі, якія на сваім вяку звездалі шмат працы, скрыжаваны на грудзях. Глыбокія маршчыны прарэзалі шчокі, у вачах слёзы. І ва ўсёй істоце, ціхай і пакорлівай, адчуваецца пратэст супраць несправядлівасці. Менавіта так успрыняў мастак жанчыну, такой і паказаў яе.

Карціна "Старая моліцца" карысталася поспехам. Пра яе пісалі ў газетах і часопісах Расіі і за мяжою. У 70-ыя гады мастак зрабіў аўтарскі паўтор, які экспанаваўся на выставе ў Пецярбургскай акадэміі мастацтваў поруч з "Бурлакамі" І.Рэпіна. Сам Рэпін з задавальненнем адзначаў, што побач з тэхнічна адпрацаванай работай Гараўскага яго карціна не згубілася, аб чым ён, не марудзячы, даў вестку Траццякову.

У Нацыянальным мастацкім музеі Рэспублікі Беларусь захоўваецца толькі адзін твор Сяргея Заранкі – "Партрэт Фёдара Пятровіча Талстога" (1850-ыя гады). Ураджэнец Беларусі, вучань А.Венецыянава, С.Заранка быў выдатным партрэтыстам, па майстэрству стаяў нароўні з К.Бруловым і І.Трапініным. У свой час аналагічны партрэт Ф.П.Талстога, які захоўваецца ў Дзяржаўным рускім музеі ў Санкт-Пецярбургу, В.Стасаў назваў сапраўдным шэдэўрам паводле "меткай характарыстыкі асобы арыгінала". За гэты партрэт Заранка атрымаў званне прафесара.

А вось наконт "Партрэта Кацярыны II" аўтары альбома мяркуюць, што ён належыць пэндзлю невядомага мастака XVIII ст. – тыпу "Рсліна-Рокатава", – дзе аўтарамі звычайна выступалі тры мастакі. У 1775 г. у Санкт-Пецярбург па запрашэнню Кацярыны II з Парыжа прыехаў вядомы жывапісец Аляксандр Рослін. "Партрэт імператрыцы", які ён напісаў у 1777 г., Кацярыне не спадабаўся. Мастак паказаў яе такой, якая яна была ў свае 48 гадоў, – мажной, з двайным падбародзем. Разгневаная Кацярына заявіла, што Рослін стварыў яе з "фізіяноміяй пошлай, як у шведскай кухаркі". І аддала загад пісаць наступныя свае партрэты зусім па-іншаму: аксесуары капіраваць з Росліна, а твар пісаць так, як гэта зрабіў рускі мастак Ф.Рокатаў (партрэт быў падораны ёй Расійскай акадэміяй навук). Цікава, што ў наш час выяўлены шэраг такіх партрэтаў Кацярыны II; партрэт са збору нашага музея – з іх ліку. Хочац-

Фатыхава Галіна Ахметаўна – *мастацтвазнаўца, лаўрэат прэміі «За Духоўнае Адраджэнне» (1998), аўтар манаграфій пра І.Рэя, М.Данцыга, У.Маскоўскіх, Я.Жданава і іншых. Адзін з аўтараў энцыклапедычнага даведніка «Беларускі саюз мастакоў» (1998).*

ца дадаць, што да рэвалюцыі "Партрэт Кацярыны ІІ", які сёння знаходзіцца ў зборы Нацыянальнага мастацкага музея Рэспублікі Беларусь, упрыгожваў залу Смольнага інстытута, а затым да 1947 г. знаходзіўся ў фондах Дзяржаўнага рускага музея.

Альбом "Асобы і лёсы" дэманструе багацце мастакоўскіх індывідуальнасцяў: акадэмізм XУIII ст., класічны рэалізм XIX ст., імпрэсіянізм і дэкаратывізм пачатку XX ст. У выданні ёсць шмат цікавых звестак: чаму пісьменнік і знаўца старажытных рукапісаў Міхаіл Андрэевіч Абаленскі паказаны на партрэце В.Трапініна як сіцылійскі рабаўнік – у плашчы, з пісталетам і доўгім кінжалам; якім чынам карціна "Гензель і Грызель" М.Урубеля садзейнічала яго жаніцьбе з опернай спявачкай Н.Забэлай; як склаўся лёс чароўнай дзяўчынкі Каці з партрэта З.Серабраковай "Каця з нацюрмортам". І таму, гартаючы старонкі, хочацца наноў наведаць Нацыянальны мастацкі музей і ўгледзецца ў даўно знаёмыя партрэты.

Галіна ФАТЫХАВА.

Тым, хто жадае спяваць

Люблю
наш край

«Люблю наш край». *Зборнік харавых твораў беларускіх кампазітараў.* (Мн.: Беларусь, 2002.)

Ухналёва Таццяна – *студэнтка Беларускай акадэміі музыкі.*

Гэта ўжо другі выпуск зборніка, а першы выйшаў з друку яшчэ ў 1998 годзе. Абодва выпускі падрыхтаваны выдавецтвам «Беларусь». Зборнік адрасаваны ў якасці дапаможніка настаўнікам музыкі агульнаадукацыйных школ, кіраўнікам дзіцячых харавых калектываў у школах з музычным і агульнаэстэтычным ухілам, можа быць выкарыстаны ў навучальным працэсе і ў дзіцячых музычных школах, а таксама на музычных факультэтах вышэйшых і сярэдніх спецыяльных навучальных устаноў. Гэта вучэбнае выданне рэкамендавана для карыстання Навукова-метадычным цэнтрам вучэбнай кнігі і сродкаў навучання Міністэрства адукацыі Рэспублікі Беларусь.

Першы і другі выпускі адрозніваюцца метадычнай скіраванасцю, узроўнем складанасці змешчаных у іх музычных твораў: першы зборнік адрасаваны для выканання дзецям малодшага і сярэдняга, а другі – сярэдняга і старэйшага школьных узростаў.

Укладальнікамі і рэдактарамі абодвух выпускаў з'яўляюцца В.Дабравольская і В.Карэтнікаў. «Творчы дуэт» вопытнага прафесійнага харавіка і вядомага беларускага кампазітара правёў вялікую плённую працу: сабраны цікавы музычны матэрыял быў размешчаны ў зборніку так, што яго вельмі зручна выкарыстоўваць у сваёй дзейнасці і прафесіяналам, і аматарам, тым, хто толькі распачынае музіцыраваць, а таксама сталым харавым калектывам. У 1995 годзе метадыст Т.Вадзінская, якая добра ведае і беларускую прафесійную музыку, і патрабаванні дзіцячага рэпертуару, прапанавала складальнікам выпусціць такі зборнік. Ужо вясной 1996 года амаль увесь харавы матэрыял быў падабраны: некаторыя з сачыненняў уяўлялі сабой творы, ужо апрабаваныя ў выканальніцкай практыцы, іншыя трапілі ў зборнік па ініцыятыве В.Карэтнікава яшчэ «гарачымі» з Саюза кампазітараў (такім чынам, многія хары публікуюцца ўпершыню). Шмат што са змешчанага ў зборніку было адшукана ў бібліятэках Беларускай акадэміі музыкі, гімназіі-каледжа пры БАМ і Мінскай музычнай вучэльні. На думку В.Карэтнікава, харавой музыкі ў нас пішацца не так шмат, як хацелася б, але ж цікавых, прыгожых твораў сабралася такая вялікая колькасць, што было вырашана сістэматызаваць іх па ступені складанасці і зрабіць два выпускі. І пачалася сур'ёзная карпатлівая рэдакцыйная праца. Некаторыя творы патрабавалі рэдагавання з улікам магчымасцяў дзіцячых галасоў, карэкціроўкі акампанементу, а таксама пэўнай тэхнічнай дапрацоўкі.

У зборніку прадстаўлены хары шырокага кола беларускіх кампазітараў розных пакаленняў і творчых напрамкаў: творы знакамітых песеннікаў – І.Лучанка, Э.Зарыцкага, такіх вядомых аўтараў, як Г.Гарэлава, В.Кузняцоў, У.Дамарацкі, У.Солтан, а таксама харавыя вопыты маладых творцаў, напрыклад, А.Безенсон.

Разам з арыгінальнымі аўтарскімі творамі ў зборніку прапанаваны пералажэнні і апрацоўкі народных песень і кантаў, зробленыя В.Карэтнікавым, В.Гуляевым, У.Раговічам і інш. У пэўнай частцы твораў харавое гучанне падтрымліваецца фартэпіянным акампанементам, але большасць – хары a capella.

У фарміраванні другога выпуску ўкладальнікі выкарысталі даўно апрабаваны прынцып кантрасту. Такім чынам, у зборніку спалучаюцца харавыя творы розных жанраў, форм, стылістычных напрамкаў, разнастайныя па вобразнаму зместу, сюжэту і эмацыянальнаму стану.

На жаль, зборнік выдадзены невялікім тыражом – усяго 2500 экземпляраў. Нагадаю, што першы выпуск зборніка «Люблю наш край» паступіў у продаж у 1998 годзе і карыстаўся вялікім попытам. На жаль, попыт не з'явіўся моцным штуршком для хуткага выдання другога выпуску, і з прычыны фінансавых цяжкасцяў ён убачыў свет толькі ў канцы мінулага, 2002 года. Папера, на якой надрукаваны зборнік, пакідае жадаць лепшага, ды і мяккая вокладка ў даным выпадку – рэч недаўгавечная.

Аднак ніякія тэхнічныя недахопы не могуць засланіць галоўнае – мастацкую каштоўнасць зборніка «Люблю наш край», які сапраўды з'явіўся цудоўным падарункам усім, хто жадае спяваць.

Таццяна УХНАЛЁВА.

Vadzim Saleyew. Artistic Process (p. 1).
"The artistic process does not stop for a single moment. Like human breath. Like life itself. There is no ending to it," – in this way the magazine's editor-in-chief concludes his article, where he recalls the Belarusian artistic highlights of the past year.

Mikhas Tsybulski. Contemporary Art Criticism: Radical Pluralism of Thought or Receptive Subjectivism? (p. 4).
"Contemporary art criticism has grown more interested in the problems of the psychology of creativity and the psychological peculiarities of perception of artistic works. In the expressive elegance of style and emotional richness, criticism nowadays often approaches real art," believes the author of the article.

Viachaslaw Vaitkievich. X, Y, Z in the Space of Questionnaires ***(p. 6).***
The author analyses the questionnaires that the magazine has published on the occasion of its 20th anniversary. "Talking to us are people of high artistic talent and strict scientific thinking. They are inspired people, merited authors. Each one is talking sense and each one's view should be heeded...".

Natallia Sharanhovich. On the Way to Self-Identification (p. 8).
"Over the past decade, Belarusian art has rarely fully presented itself on the international scene. The boom of commercialization of art is not to blame here...", concludes the author of the article reviewing the participation of the Belarusian artists in the latest major international exhibitions.

Viktar Karamazaw. Cyclamens (p. 13).
The well known Belarusian author Viktar Karamazaw offers the magazine's readers an excerpt form his new story dedicated to Hawryla Vashchanka, academician of painting, People's Artist of Belarus. The artist's works are also reproduced here.

Liudmila Hramyka. Love's Children (p. 16).
The review published under the rubric "Theatre" discusses one of the Kupala Theatre's latest premieres – the production of *The Strange Mrs Savage* after John Patrick's play directed by Aliaksandr Hartsuyew.

Tamara Harobchanka. Family Portrait Against the Organ (p. 18).
The article contains a detailed analysis of one of the best productions of the M. Gorky National Russian Drama –*Before Sunset* with Rastsislaw Yankowski as the main character Matthias Klausen.

Tattsiana Ratabylskaya. Table, Fridge, Chicken, Man (p. 22).
The theatre critic, who now lives and works in Germany, offers a review of the festival of contemporary dance at the Theatre of Pina Bausch, a choreographer who is well known in Germany and world wide. "Dance theatre in Germany is now as customary a phenomenon as drama, opera or cabaret. After the 25 years of Pina Bausch's activities, of course," considers the author of the article.

Mikhail Piatrow: "Kids Will be Kids, Like Roses, Whenever They Might Grow" (p. 25).
"The film and theatre actor Mikhail Piatrow is a remarkable figure in theatrical art. During his long artistic life he has had no parts which could be ignored," states Viktoryia Talochka, who interviews the actor.

Volha Niachai. Film Are Variants of One's Own Destiny (p. 26).
The well known researcher into film art presents on the pages of the publication a feature of Mikhail Zhdanowski, the leading Belarusian documentary film maker, and gives a detailed analysis of the films he directed at different times.

Eleanora Skuratova. A Band of Soloists (p. 30).
The author, an instructor at the Belarusian Academy of Music, talks about the participation in the Brest International Festival of the well known Minsk State Niamiha Brass Band, gives a detailed analysis of the Band's repertoire and discusses the high mastery of its soloists' performance.

Dzmitry Dalbaliow. The Feast of the Soul" (p. 32).
Notes of the well known Belarusian composer on the remarkable musician Uladzimir Tkachenka, Honoured Artist of the Republic of Belarus, who is known to the audience both as a guitarist and arranger. The party dedicated to the musician's 50th birthday anniversary was held in Minsk in the spring.

Anastasiya Saprankova. "The Feeble Spirit Can Always Be Healed by Singing..." (p. 33).
"For nearly 20 years has existed the Chamber Choir of the Homel Regional Philharmonic. It has known the periods of prosperity and decline. But everything got settled with the arrival at the end of the 1980s of the artistic director and conductor Alena Sakalova." The talk with her is published on the pages of the magazine.

Valiantsin Kalnin. Batleika (Folk Puppet Show) of Mir (p. 35).
A talk about an amateur group at the Mir Vocational Art School, which has existed for 13 years, and the artistic achievements of the group.

Halina Laneuskaya. Can One 'Read' the Narmer Palette? (p. 38).
The material is published under the rubric "Masterpieces" and deals with Ancient Egyptian art.

Halina Bahdanava. How to Give Wings to the Albatross? (p, 39).
The well known Belarusian author and art critic summarizes the experience of the I. Akhremchyk Republican Art College. She publishes in her article fragments of interviews with renowned educators – N. Varlamava, H. Khinka-Yanushkievich, A. Beraziennikaw and others.

Irena Karankievich. "Her Majesty Watercolour.." (p. 44).
A feature of the artist Uladzimir Rynkievich, who mainly works in the genre of watercolour. The headline quotes the title of the artist's jubilee exhibition dedicated to his 50th anniversary.

Natallia Lazuka. "Mirror. City. Soul" (p. 48).
The young art critic introduces a budding artist Viktoryia Kavalenchykava, who has already had a lot of solo exhibitions.

Sviatlana Smulskaya, Natallia Tsaryk. WEB-DESIGN: Technique, Aesthetics, Communication (p. 49).
A detailed analytical article which considers the tendencies in contemporary web-design. Under analysis are the sites of well known Belarusian artists and photographers.

Haliya Fatykhava. Inspiration With Classics (p. 53).
A review of the album of portraits "Persons and Destinies" (from the collection of the Republic of Belarus National Art Museum) published by the Chatyry Chvertsi Publishers.

Tattsiana Ukhnaliova. For Those Who Wish to Sing (p. 540.
A review of the collection of choral pieces by Belarusian composers "I Love Our Land", which was prepared and published by the 'Belarus' Publishing House in 2002.
The issue carries the calendar of memorable dates for July 2003.

МАСТАЦТВА

Аўтары надрукаваных матэрыялаў нясуць адказнасць за падбор і дакладнасць прыведзеных фактаў, а таксама за змешчаныя даныя, якія не падлягаюць адкрытай публікацыі.

Рэдакцыя можа друкаваць артыкулы ў парадку абмеркавання, не падзяляючы пункту гледжання аўтараў.

Матэрыялы, якія дасылаюцца ў рэдакцыю, павінны быць набраны на камп'ютэры або надрукаваны на машынцы праз два інтэрвалы ў двух экземплярах. Дасланыя матэрыялы не рэцэнзуюцца і не вяртаюцца.

У выпадку паліграфічнага браку звяртацца ў друкарню выдавецтва «Беларускі Дом друку».

Рэгістрацыйнае пасведчанне №734.

Здадзена ў набор 10.05.2003. Падпісана ў друк 10.06.2003. Фармат 60x90 1/8. Папера афсетная. Друк афсетны. Гарнітура «GaramondNarrowC» Ум. друк. арк. 7,00. Ул. -выд. арк. 8,68. Тыраж 650. Зак. 1227.

Рэспубліканскае унітарнае прадпрыемства «Выдавецтва "Беларускі Дом друку"». 220013, Мінск, пр. Ф.Скарыны, 79.

Ліпень 2003

1

175 гадоў з дня нараджэння **Іпаліта Гілярыевіча Гараўскага** (1828 – ?), пейзажыста.

4

100 гадоў з дня нараджэння **Вольгі Міхайлаўны Барысевіч** (1903 – 1947), рэжысёра оперы.

11

95 гадоў з дня нараджэння **Вольгі Сцяпанаўны Захаравай** (1908 – 1981), актрысы, заслужанай артысткі БССР,
70 гадоў з дня нараджэння **Мікалая Піліпавіча Красоўскага** (1933 – 1989), артыста балета, педагога, заслужанага артыста БССР.

12

85 гадоў з дня нараджэння **Мікалая Мікалаевіча Шышкіна** (1918 – 2000), артыста эстрады, спевака, заслужанага артыста Рэспублікі Беларусь,
50 гадоў з дня нараджэння **Васіля Васільевіча Камарова,** графіка.

18

85 гадоў з дня нараджэння **Івана Андрэевіча Шастапалава** (1918 – 1993), жывапісца,
80 гадоў з дня нараджэння **Людмілы Раманаўны Ганеставай,** спявачкі, заслужанай артысткі Рэспублікі Беларусь.

20

75 гадоў з дня нараджэння **Галіны Рыгораўны Куляшовай,** музыказнаўцы,
60 гадоў з дня нараджэння **Уладзіміра Васільевіча Ганжы,** мастака-акварэліста.

21

60 гадоў з дня нараджэння **Станіслава Баляслававіча Кічко,** графіка, афарміцеля.

22

75 гадоў з дня нараджэння **Ларысы Мікалаеўны Лось,** мастака дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва.

24

105 гадоў з дня нараджэння **Рыгора Якаўлевіча Кобеца** (сапр. Міхаіл Мусіевіч Сандыга) (1898 – 1990), пісьменніка, заслужанага дзеяча мастацтваў Рэспублікі Беларусь.

25

100 гадоў з дня нараджэння **Пятра Аляксандравіча Маркіна** (1903 – 1958), расійскага і беларускага акцёра, заслужанага артыста БССР,
60 гадоў з дня нараджэння **Надзеі Фёдараўны Высоцкай,** мастацтвазнаўцы.

27

60 гадоў з дня нараджэння **Алены Андрэеўны Гайдуліс,** актрысы, заслужанай артысткі Рэспублікі Беларусь,
60 гадоў з дня нараджэння **Дзмітрыя Максімавіча Мохава,** архітэктара, тэатральнага мастака.

28

90 гадоў з дня нараджэння **Барыса Канстанцінавіча Кудраўцава** (1913 – 1983), беларускага і расійскага акцёра, заслужанага артыста БССР.

ІНДЭКС 74958

ISSN 0208–2551. МАСТАЦТВА. 2003. № 6. 1–56

У БЛІЖЭЙШЫХ НУМАРАХ «МАСТАЦТВА» ЧЫТАЙЦЕ:

БЕЛАРУСКА–ПЕЦЯРБУРГСКІЯ КУЛЬТУРНЫЯ ДАЧЫНЕННІ

МОЛАДЗЬ І МАЛАДЗЁЖНАЯ КУЛЬТУРА

НЕКАНАНІЧНЫ РЭПІН У БЕЛАРУСІ

«СЛАВЯНСКІЯ ТЭАТРАЛЬНЫЯ СУСТРЭЧЫ» Ў ГОМЕЛІ

Мікола Бялько. Анёл. Пластылін, 2003.

МАСТАЦТВА